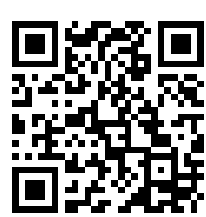
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

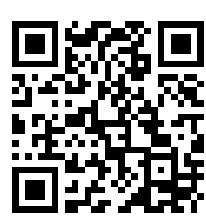
https://books.google.com



This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY BY
THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES
OF COLUMBIA UNIVERSITY

VOLUME III

1928

PUBLISHED BY
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS
NEW YORK CITY

Digitized by Google

97

LANCASTER PRESS, INC.
LANCASTER, PA.

373259

J

Digitized by Google

CONTENTS

A German Faust Play of the Sixteenth Century.....By JOHN A. WALZ 1
Über die Entstehung von Gerstäckers *Germelshausen*..Von ERICH HOFACKER 23
Arthur Schnitzler als Erzähler.....Von MAX QUADT 34
A Key to Jakob Wassermann.....By ALBERT W. ARON 46
The Suffix *-ei* in Modern German.....By KLARA H. COLLITZ 55
Shakespere and Strindberg.....By HARRY V. E. PALMBLAD 71
Klopstock and Danish Literature.....By J. W. EATON 95
Schiller's "Hoffnung" and Pope's *Essay on Man*
By JOHN T. KRUMPELMANN 128
Henry Irving and Goethe's *Faust*.....By HOWARD WADSWORTH CHURCH 134
Albrecht Schaeffers *Helianth*.....Von OTTO KOISCHWITZ 149
Shakespere and Strindberg (*conclusion*).....By HARRY V. E. PALMBLAD 168
Two Collections of German Elegies of the Eighteenth Century
By ROBERT BRUCE ROULSTON 195
The Ibsenian Villain in Sudermann's *Heimat* .....By ADOLF E. ZUCKER 208
Gestalt und Problem des Toren in Hugo von Hofmannsthals Werk
Von ERNST FEISE 218
Notes on the Sverris Saga.....By LEE M. HOLLANDER 262
The Relation of K. P. Moritz's *Anton Reiser* to Romanticism
By EDWIN H. ZEYDEL 295
Tieck's Novellen and Contemporary Journalistic Criticism
By HARVEY W. HEWETT-THAYER 328
Stefan George als Übersetzer .....Von FELIX WITTMER 361

MISCELLANY:

The Attitude of "Das junge Deutschland" toward the Historical Novel
By JOHN WHYTE 178
Heine Notes.....By ALEXANDER HAGGERTY KRAPPE 277
The Date of Prutz' *Die Politische Wochenstube*.....By ERWIN G. GUDDE 28
Artist-Authors .....By C. H. IBERSHOFF 381

BOOK REVIEWS:

Hermann Nohl, *Zur deutschen Bildung*.....Von ERNST FEISE 80
Wilhelm Iffert, *Der junge Schiller*.....By JOSEF WIEHR 82
Felix Huch, *Der junge Beethoven*.....Von OTTO KOISCHWITZ 84
Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswigholstein, Hamburg und Lübeck.....By KUNO FRANCKE 180
Karl Lokotsch, *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs*.....By ARTHUR F. J. REMY 180
C. P. F. Lecoutere. *Inleiding tot de Taalkunde en tot de geschiedenis van het Nederlandsch*.....By A. J. BARNOUW 182
M. J. Van der Meer, *Historische Grammatik der niederländischen Sprache*, I.
By A. J. BARNOUW 182
Kurt Forstreuter, *Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*.....By MAX W. QUADT 281

Digitized by Google

Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke*.....By HUGH W. PUCKETT 282
The Hávamál. Ed. and tr. by D. E. Martin Clarke..By LEE M. HOLLANDER 384
BOOKS RECEIVED 94, 193, 399
NOTES AND NEWS 194, 283, 400

BIBLIOGRAPHY:

American Bibliography of Germanic Languages and Literatures,
July–August–September, 1927.....By H. G. WENDT 85
October–November–December, 1927..... " " " " 184
January–February–March, 1928..... " " " " 284
April–May–June, 1928 ..... " " " " 385

Digitized by Google

Patrons

Christian W. Feigenspan	Mrs. F. A. Muschenheim
Charles Froeb	Gustav Oberlaender
F. H. Hirschland	Edgar Speyer
Henry Janssen	Carl F. Stiefel
Wilhelm Kaupe	Ferdinand Thun
F. W. Lafrentz	Ludwig Vogelstein

Paul M. Warburg

Digitized by Google

LANCASTER PRESS, INC.
LANCASTER, PA.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. III — JANUARY, 1928 — NO. 1

A GERMAN FAUST PLAY OF THE SIXTEENTH CENTURY

BY JOHN A. WALZ

THERE has been much discussion among Faust scholars as to the existence of a German play on Faust previous to the introduction into Germany of Marlowe's *Doctor Faustus* by the English actors at the end of the sixteenth and at the beginning of the seventeenth century. There are, in general, two opposing views each held by reputable scholars and supported by weighty arguments. The one maintains that the *Volksschauspiel* of Dr. Faust and the puppet plays derived from it all go back to Marlowe's *Doctor Faustus* and that there existed no original German play on the subject before Marlowe. The other view does not deny that Marlowe's play influenced the *Volksschauspiel* and the puppet plays, but insists that the differences between the German plays and Marlowe's *Tragical History* are so great that they can be explained only on the assumption that there existed an independent German play with which elements from Marlowe's play became amalgamated. Some of the scholars holding this view go so far as to assume that Marlowe himself was influenced by this German play, with which he is supposed to have become acquainted through English actors returning from the Continent.

The former view has been set forth with great force and lucidity by Wilhelm Creizenach in his well-known *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust* (Halle, 1878). Ludwig Tieck seems to have been the first to point out the connection between the German Faust plays and Marlowe in

Digitized by Google

the introduction to his *Deutsches Theater* (Berlin, 1817).[1] In the same year Achim von Arnim spoke of the "undeniable relation" between the German plays and Marlowe's *Tragical History* in his introduction (dated November 19, 1817) to Wilhelm Müller's German translation of Marlowe's *Doctor Faustus* (Berlin, 1818). Oskar Schade was the first to bring forward arguments to prove this connection.[2] This view may be said to be the prevailing one.

An original German Faust play was assumed by Karl Simrock in his *Versuch über den Ursprung der Faustsage* published as "Anhang" to the second edition of his puppet play *Doktor Johannes Faust*, 1874.[3] Simrock believes it more probable that the English actors brought the German play of Faust to England, where Marlowe remodeled it on the basis of the Faust Book of Spieß. Karl Engel[4] is strongly convinced that the German *Volksschauspiel* is an independent creation and not an imitation of Marlowe's play. Herman Grimm[5] is of the opinion that the German *Volksschauspiel* is not to be derived from Marlowe's tragedy nor from the Faust Book of 1587, but that it is an independent creation. Faligan[6] believes that probability and the few facts that we possess on this point do not favor the assumption that the German Faust plays all go back to Marlowe. R. M. Werner[7] points out certain parallels between Marlowe and Widman, not found in Spieß. He also emphasizes the differences between Marlowe and the earliest account of a performance of the German Faust play at Danzig in 1669, as given by the Danzig councillor Georg Schröder.[8] Werner always opposed Creizenach's theory, maintaining the priority of the German Faust play.[9] Bielschowsky points to the

[1] Cf. O. Schade, *Faust*, Berlin, 1912, p. 198.

[2] *Weimarisches Jahrbuch*, V, 241 ff., 1856.

[3] Cf. Petsch's *Neudruck*, Reclam, p. 131.

[4] *Das Volksschauspiel Doktor Johannes Faust*, 2d ed., Oldenburg, 1882, pp. 114, 123.

[5] "Die Entstehung des Volksbuchs vom Dr. Faust." *Fünfzehn Essays. Dritte Folge*, Berlin, 1882, p. 216.

[6] *Histoire de la légende de Faust*, Paris, 1888, p. 317.

[7] *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 1893, XLIV, 193–205.

[8] Cf. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg und Leipzig, 1895, p. 103 f., and Creizenach, *Versuch*, p. 5 f.

[9] Cf. *Zt. f. deutsche Philologie*, XXX, 350.

Digitized by Google

differences between the puppet plays and Marlowe and comes to the conclusion that it is absolutely impossible to see in Marlowe the source of the German plays.[10] The German play, he believes, is also independent of Spieß; for, on the one hand, it contains many features not found in the *Volksbuch* and, on the other hand, it lacks many of the most characteristic incidents of the *Volksbuch*.

The most searching examination of the question was made by J. W. Bruinier in a series of articles "Zur Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust" published in the *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Vols. XXIX–XXXI (1897–1899). Bruinier analyzed and compared all the extant puppet plays and reports of performances in the most painstaking and ingenious manner. Some of his conclusions are, that there existed a German Faust play at the time of Spieß and that there must have been variants of the play (*l. c.*, XXX, 348); that Marlowe not only did make use of Spieß, but that he must have known a German play of which he also made use (XXX, 340); that this German play came to him through English actors returning from the Continent, and that one of the sources of Spieß's Faust Book must have been a dramatic treatment of the subject (XXX, 348; XXXI, 204). Herman Grimm had also pointed out dramatic elements in Spieß. The weakness in Bruinier's method is that he applies too much strict logic to works of literature that lie outside of the domain of ordinary logic, and that he demands consistency from men who had no other object than to entertain and to startle their audiences. Nevertheless there is much sound reasoning in Bruinier's laborious work. A similar method was employed in recent years by K. Bittner in his[11] *Beiträge zur Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust* with similar conclusions. A comparison of the important Czech puppet plays of Faust and of German plays leads him to the conclusion that there existed a German Faust play before Marlowe, that Marlowe made use of this German play in addition to Spieß's Faust Book and that this original German play is the source of the later plays.

[10] *Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte*, 1891, IV, 212 ff.

[11] Reichenberg i.B. 1922, *Prager Deutsche Studien*, Heft 29.

Digitized by Google

But as no trace of an independent German Faust play before Marlowe has ever been discovered, the acumen and painstaking work of these scholars have failed to convince. Witkowski in his commentary on Faust says: [12]

"Es ist durch nichts bewiesen, daß es zuvor (i.e. before Marlowe's *Doctor Faustus*) schon ein deutsches Faustdrama gegeben hat. Wohl hatten die Dichter der Reformationszeit gern den Inhalt beliebter Volksbücher auf die Bühne gebracht; aber wer hätte um 1590 bei uns den Mut gehabt, unter der Herrschaft einer ängstlich zelotischen Orthodoxie den Teufelsbündner leibhaftig vorzustellen? Welchem der damals lebenden Dramatiker wäre es zuzutrauen gewesen, daß er aus der wüsten Masse der Faustgeschichten eine Anzahl herauszugreifen und bühnenmäßig zu gestalten vermochte, selbst in der rohesten Form?"

Petsch in the introduction to his edition of Goethe's *Faust* [13] is more cautious in his statement (p. 20):

"Ob hier (i.e. in Germany) inzwischen (auf Grund der Historia von 1587) auch schon ein deutsches oder lateinisches Faustdrama entstanden war, ist sehr schwer zu sagen. Wenn es der Fall war, so wurde das Stück sicherlich unter dem Einfluß von Marlowes mächtig wirkender Tragödie umgestaltet; wahrscheinlicher ist es, daß ein deutscher uns unbekannter, aber keineswegs unbedeutender Dichter in ganz freier Benutzung und mit kühner Umgestaltung von Marlowes Text eine Tragödie von hoher Eigenart und starker Wirkung verfaßt hat."

In the introduction to his edition of Simrock's puppet play *Doktor Johannes Faust*,[14] Petsch says (p. 6):

"Ob sich unter den mancherlei Bearbeitungen (i.e. of Spieß's Faust Book) auch schon eine alte Dramatisierung befand? Man hat neuerdings beweisen wollen, daß es ein deutsches Faustdrama gegeben hat, aus dem sogar schon das Faustbuch von 1587 geschöpft hätte wie aus so unzähligen anderen Quellen. Aber der Beweis für diese Behauptung ist nicht erbracht worden. . . . Und auch das ist nicht zu erhärten, daß ein deutsches Spiel unmittelbar aus dem deutschen Faustbuch hervorgegangen wäre, dessen Spuren sich in den späteren Volks- und Puppenspielen nachweisen ließen."

[12] *Goethes Faust*, 7th ed., II, 46.

[13] Bibliographisches Institut, Leipzig, 1923.

[14] Leipzig, Reclam.

Digitized by Google

A Faust drama in Latin published in the sixteenth century is mentioned by P. A. Budik, librarian at Klagenfurt in Austria, in a brief note published in *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft*, Leipzig, 1847, VIII, 175. After referring to Calderon's *Mighty Magician*, Budik says:

"Zu den weiteren dramatischen Bearbeitungen gehören auch folgende, bis jetzt gänzlich unbekannte:

"1. Justi Placidii: *Infelix prudentia*. Lipsiae 1598.8. Unstreitig ist dieses in lateinischen Jamben verfaßte Trauerspiel das erste, das uns die Schicksale des Dr. Faust in dramatischer Form vorführt. Im Ganzen hat das Gedicht die Nichtachtung der Nachwelt verdient, allein einzelne Stellen darin sind wahre Perlen.

"2. *Doctor Faustus. A Tragedy*. London 1612.8. (Remarks on this play follow.)"

No one since Budik has ever seen Placidius' Latin drama *Infelix Prudentia*. Engel in his *Faustschriften* (1885, Anhang, p. 13) tells of his unavailing efforts to find a copy and calls Budik's statement "ein ungelöstes Rätsel." As the second book mentioned by Budik, an English tragedy *Doctor Faustus*, London, 1612, is also entirely unknown, it has been supposed that this Latin Faust drama is a mystification or a misunderstanding on the part of Budik.[15] It is true, however, as Creizenach points out, that the puppet play of Schütz-Dreher had the title *Infelix Prudentia* and that A. W. Schlegel in his lectures on dramatic art and literature refers to the old Faust play by this title. Petsch is undoubtedly right when he says: "Budik wird sich diese Weisheit nicht aus den Fingern gesogen haben," [16] but Placidius' play *Infelix Prudentia* is as yet one of the many puzzles connected with the problem of Faust.

Indeed much effort and much learning have been expended upon the question of a German Faust play before Marlowe without yielding definite results. All the more surprising it is that an allusion to such a play should have escaped the attention of so many scholars, an allusion found in a periodical publication not exceptionally rare, which appeared in the home town of the poet of *Faust*, in Weimar, during Goethe's life time, and

[15] Cf. Creizenach, *Versuch*, p. 39.

[16] Simrock's puppet play *Doktor Johannes Faust*, Reclam, p. 7.

Digitized by Google

was edited by Goethe's brother-in-law, Christian August Vulpius. Vulpius was librarian of the Ducal Library in Weimar from 1805 to 1824, but had been connected with the Library since 1797. From 1811 to 1825 he published a series of miscellaneous articles and essays in ten volumes entitled *Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt; zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser.* A number of the articles are manuscripts and letters of the fifteenth and sixteenth centuries, heretofore unpublished or published in inaccessible places, which are offered to the reader on account of their historical or cultural interest. Vulpius does not always indicate where he got the manuscripts or where they may be found, but as he had complete access to the manuscript collection of the Weimar Library and was in correspondence with many other librarians, there can be no question about the genuineness of his publications. As the *Curiositäten* were intended for educated readers, and not primarily for scholars, he doubtless did not deem it necessary to give his source in every case. The *Curiositäten* have much in common with another periodical publication of Vulpius, *Die Vorzeit, oder Geschichte, Dichtung, Kunst und Literatur des Vor- und Mittelalters*, 4 Vols., Erfurt, 1817–1820, to which he often refers in the notes to the *Curiositäten.* In fact, some subjects are treated in both publications in very similar articles. Vulpius was genuinely interested in the older history of Germany, especially in the history of German culture, and his knowledge of the subject was very substantial.[16a] Sometimes Vulpius prints his old manuscripts with diplomatic accuracy or nearly so, and informs his readers that it is an exact reprint; more frequently, however, he tells us that he has modernized the language to make it more intelligible, but that he has not changed the substance nor the vocabulary. There are many notes explaining archaic or obsolete words.

In Volume X of the *Curiositäten* (5. Stück, Weimar, 1825) we find, pp. 390–407, *Schwank aus dem Fastnachtswesen in der Vorzeit zu Nürnberg. (Nach einer alten Handschrift)* The manuscript, Vulpius tells us (p. 392, note), was saved from the "Makulatur-Magazin" of a grocer. The title page gives the

[16a] Cf. M. Mendheim, *Allgemeine Deutsche Biographie*, XL, 381.

Digitized by Google

name of the writer, place and date: "Nürnberg Ao. Dom. 1588. Ulrich Wirschung." The writer, a clerk in the merchant house of Bartholomäus Viatis at Nürnberg, belonged to an Augsburg family of some distinction (p. 391, note).

The manuscript gives a very interesting account of the carnival in Nürnberg in 1588. As to the way in which Vulpius treated the manuscript I quote the note on p. 391:

"Ein solcher Diener in der Viatischen Handlung war ein gewißer Ulrich Wirschung, von welchem sich, größtentheils in Versen in der Meistersänger Manier geschrieben, eine Erzählung und Beschreibung des Fastnachtswesens seiner Zeit, vorgefunden hat. Es war dieselbe durchaus nicht, so wie sie war, zum Abdruck geeignet. Wir mußten sie also den Lesern so etwa geben, wie wir sie gegeben haben, ohne etwas von ihrer Eigenthümlichkeit zu verwischen. Deßhalb haben wir auch die damaligen Benennungen der Sachen und Dinge beibehalten, jedoch dieselben, wenn es nicht anders sein durfte und sich schicken wollte, erklärt. Nürnberg war damals der berühmteste Tummelplatz solcher Vergnügungen und blieb es auch lange nachher noch." [165]

Vulpius must have changed a good part of the verse into prose, for in his reprint of the manuscript there is considerably more prose than verse.

In describing the carnival procession Wirschung mentions the "Gugelfuhre" or "Gaukelfuhre" in the shape of a dragon with a long tail. Wirschung himself stood in front disguised as a physician, while many others were seated along the back of the dragon-shaped vehicle in various phantastic disguises. The "Gugelfuhre" was preceded by a man dressed as a fool seated on an ass and waving the fools' banner, by two clerks, two common women dressed up as satyr women, twelve "wild men" and Folly on horseback protected against snowflakes by two Africans with large umbrellas. Then came the musicians. The "Gugelfuhre" was followed by "das wilde Heer" with Frau Holda as "wilde Jägerin" blowing the horn and cracking the whip. After the wild hunt six "Syringen" (sirens) with flutes passed by, followed by twelve shepherds with shawms

[165] The manuscript unfortunately is not to be found in the Weimar Library at the present time, as I have been informed by the Director, Professor Werner Deetjen.

Digitized by Google

and twenty-four shepherd girls singing: "O! daß mein Liebchen ein Nelkenstock wär!" Then four "Lorenzenschüler" dressed as shepherdesses began to sing in Latin:

"Hoc in monte
Viva fonte
Potantur oviculae!" etc.

"Dann aber kam angezogen, gar schön herausstaffirt, der Venusberg mit dem ganzen erfreulichen Venushofe.—Es saß die zärtliche Frau Venus auf einem mit Tauben bespannten Muschelwagen, umgeben von ihren schönen Jungfrauen (wozu die Tändlerinnen ihre Töchter und feinen Knaben hergegeben hatten), die alle gar sehr angepuppt, geschminkt und zugeschickt worden waren. Aber mitten unter ihnen saß (wie die Fabel sagt) der edle Ritter Tannhäußer. Diesen stellte mein Bruder vor, der immer so etwas Eigenes habende Fant. Die Frau Venus aber war die gar nicht unebene Tochter der Schlangenwirthin, die älteste Liebermannin, die oft bei den Commödianten die Judith, Esther und andere Parthe darstellte. Ihr Schwesterlein aber war das Grethle, das in der Commödie der Doctor Faust entführte, mit Hülfe seines Teufels Rabuntikus. Diesen stellte des alten Schwerdtfegers Sohn, unser Auslaufer, vor; wußte sich gar unwirsch zu stellen, hatte Hörner und Pferdefuß und schrie immer: Ahi, ahi!

That gar begierig und fuhr umher,
als ob er selbst der Böse wär,
griff manchem gleich nach seinem Schopf
und mancher Jungfrau an den Kopf;
die schrie wohl Zeter Mordio!
Er aber war der Fastnacht froh.
Ein Klügling sprach: Was hilft dir das?
behalt dein Geld und kauf dir was.

Die andern Sänger und Witzbolde aber, die am Venusberg herumlagen und den Tannhäuser umgaben, sangen:

Bibant, bibant,
Vivant, vivant,
Omnes aeternaliter!

Waren lustige Zeisige und leerten manchen Becher aus. Das half alles nichts" (pp. 398, 399).

Digitized by Google

After a time Wirschung and his companions "schlugen ein Theatrum auf" and presented "gar kurz und fein" "die Reisen und Gefährlichkeiten des jungen Tobias." Later a sort of float passed by with Laurin, king of the dwarfs, seated upon a throne surrounded by hedges, trees and rose bushes representing the "Rosengarten."

The passage, brief as it is, establishes some very important points. In the spring of 1588 there existed a German play of Dr. Faust, which was well known, at least in Nürnberg. This play was entirely independent of Marlowe, for any influence is chronologically impossible, as Marlowe's play was first performed not earlier than the latter part of 1588. The English actors appeared in Nürnberg for the first time in 1593.[17] The play is also independent of Spieß's Faust Book which appeared in the autumn of 1587. The fact that the carnival procession presented characters taken from this Faust play indicates that the play must have been well known, hence it could hardly have originated in the most recent past. Moreover, the legendary characters that are mentioned as taking part in the procession, Frau Holda, Frau Venus, Tannhäuser, Laurin, were all old and well-known characters in German tradition, hence we must assume that the characters of the Faust "Commödie" were also well known and not of very recent origin, though, of course, not so old as Frau Venus and the others. The independence of the play is furthermore established beyond the shadow of a doubt by the fact that the names and incidents mentioned are not found either in Spieß or in Marlowe.

Faust's devil has here the name Rabunticus, which is not found in any other known narrative or dramatic version of the Faust story. The Faust Book of 1587, as well as the somewhat older Wolfenbüttel manuscript, has the name Mephostophiles, and this name with slight modifications has almost invariably been used in all the later Faust books and plays. What the name Rabunticus with its Latin ending may mean and where it comes from, I am unable to say. It is not found among the numerous names of devils in the German religious drama nor have I been able to find it anywhere else.

[17] K. Trautmann, "Englische Komödianten in Nürnberg" (1593–1648). *Arch. für Litteraturgeschichte*, 1886, XIV, 113–136.

Digitized by Google

In the carnival procession appeared the devil Rabunticus and Grethle who, in the play, was kidnapped by Faust with the help of Rabunticus. Whether Faust himself also appeared in the procession, is not quite clear, but if he had appeared, it is probable that Wirschung would have said so. For he tells us who played the parts of the fool leading the procession, of Folly, Tannhäuser, Frau Venus, Grethle, Rabunticus and later he gives the name of the man who impersonated Laurin.

The abduction of a girl by Faust with the help of his devil is not found in Spieß nor in any of the later Faust books. In fact, no love affair of Faust is told except his union with Helena, though Mephostopheles caters to Faust's sensual passions in every possible way. There is however a passage in Pfitzer's Faust Book (1674) which must be mentioned. In chapter 21, Part II (ed. Keller, p. 511), we read:

"Er (Faust) ersahe aber zur Zeit in seiner Nachbarschafft eine ziemlich schöne doch arme Dirne, welche vom Land herein in die Stadt kommen, und sich in Dienste begeben bey einem Kramer; diese gefiele nun D. Fausto über die Maßen wol, daß er nach ihr auf allerley Weise und Wege getrachtet, und sie zu einer Beyschläfferin haben wollen, sie aber hat niemals, was man ihr auch versprechen lassen, in seinen sündlichen Willen einwilligen wollen, sondern jederzeit ihre Ehre vorgeschützet, er fieng an was er wolte, kunte er doch nichts bey ihr erhalten oder ausrichten, er nehme sie denn zur Ehe; welches ihm denn seine guten Brüder und Freunde riethen."

Mephostopheles, who is utterly opposed to matrimony as a divine institution, tortures and terrifies Faust until he abandons this idea. As compensation Faust receives Helen. The Faust Book of the "Christlich Meynende" also relates the incident of the poor servant girl (ed. Szamatólski, p. 23). Widman, who for moral reasons omits the story of Helen (Part II, Chap. 25),[18] and the Faust Book of 1587 (Chap. X) speak of Faust's desire to get married and of Mephostophiles' opposition, but do not mention Faust's love for the servant girl. Pfitzer certainly did not invent the story. It must have been a part of the old tradition.

[18] *Kloster*, II, 637, 645.

Digitized by Google

It is not unlikely that the incident of Grethle kidnapped by Faust with the help of his devil Rabunticus is connected with the story of the beautiful servant girl with whom Faust is in love. Grethe, with its variants Gretha, Gred, Greschel, Mareth, as well as the full form Margarethe, is a very common name of girls and women of the peasant class and of the craftsmen class in German literature of the fifteenth and sixteenth centuries, especially in the drama. A representative selection of examples will show the great popularity of the name. In Keller, *Fastnachtsspiele des fünfzehnten Jahrhnnderts*, No. 5, the peasant refers to himself and his wife as "ich und mein Gred"; No. 53, *Das Neithartspil*, p. 401, "Gretel die neunt hausdiern spricht"; p. 402 she is called Grettlein; No. 107, p. 821, "Ruedi zu siner Husfrowen Gret: 'Ei, mein Gret, lauf flugs'"; Hans Sachs, *Fastnachtsspiele*, ed. Goetze, No. 10, Gredt, die Pawren Magdt; No. 25, p. 141, Greschel, the peasant's daughter; No. 39, Die Schlappergredt, the sister of a young craftsman; No. 45, Margaretha, the wife of the rich jealous man; No. 54, Gred, die schalckhafftig Nachbewrin; No. 57, Margrethe, die Hausmeyd; No. 58, Margreta des Pfarrers Kellerin; No. 80, Gretta, die pewerin. In the carnival plays of Peter Probst of Nürnberg (1553) the name occurs repeatedly.[19] In Virgil Raber's *Sterzinger Spiele*,[20] the Officialis says: "dein sun mueß dy gredlein haben." Elsewhere in the play the girl is called Mareth.[21] In Jakob Ayrer's carnival plays the name occurs, *Werke*, ed. Keller, IV, 2381, Greta, a servant girl; IV, 2703, Gretha, a peasant's daughter who wishes to become the priest's housekeeper. The name occurs also in one of Ayrer's *Singspiele*, Keller, V, 3093, Gret, the peasant woman. We find it, as is to be expected, in Hans Sachs's *Schwänke*. Cf. the edition of Goetze, Nos. 2, 29, 136, 255, 256. The Biblical and morality plays of the sixteenth century use the name. In Burkard Waldis' *Verlorener Sohn* (1527) one of the lewd women that lead astray the prodigal son is called Grethe.[22] The same is the case in Hans Ackermann's *Der ungeratene Sohn* (1535) and

[19] Cf. *Neudruck*, ed. E. Kreisler, pp. 112, 113, 114, etc.

[20] 1510 and 1512, ed. O. Zingerle, *Wiener Neudrucke*, Heft 9, p. 14.

[21] Cf. also Vol. II, plays of the years 1512–35, No. 17, p. 24; No. 22, p. 109.

[22] Ed. Froning, pp. 58, 65.

Digitized by Google

in Scharpfenecker's *Acolast* (1544). Even in the Latin play of Schottenius Hessus, *Ludus Martius* (1526), which deals with the Peasants' War of 1525, one of the peasant women is called Greta.[23] In Jakob Ruf's *Von des Herren Weingarten* (1539) we find "bur grett," a peasant girl, who has been the servant of a priest.[24] In Valentin Boltz' *Der Weltspiegel* (1551) we find "Gred Binetsch ein dorff bürin."[25] In the works of Jörg Wickram the name is common. Cf. the carnival play *Das Narrengießen*, 1537, *Werke*, ed. Bolte, V, 134, l. 367 f.; 148, l. 832 f.; *Rollwagenbüchlein*, 1555, Bolte, IV, 26, l. 29; II, 83; *Losbuch*, 1539, Bolte, IV, 89, l. 777; 58, l. 1759 f. In the first of the passages in the *Losbuch*, Gredt is used in the general sense of sweetheart. The name is repeatedly found in Michael Lindener's collection of "Schwänke," *Katzipori* (1588), ed. Lichtenstein, p. 81, Gräte, the wife of a peasant; p. 95, Grethe, a servant girl; p. 113, Gret, a peasant girl; p. 93, Gretta, the servant girl in an inn. At the end of the century we find the name applied to peasant women in the works of Heinrich Julius von Braunschweig, cf. Keller's edition, p. 146, *Susanna*, 1593; pp. 298, 324, *Von einem Wirth*, 1593.

From the use of the name Grethe in the dramatic literature of the sixteenth century we may infer with certainty that Grethle in this Nürnberg Faust play was a servant girl or a peasant girl or, possibly, that she belonged to the artisans' class. There may well be a connection with the story of the servant girl told by Pfitzer and the "Christlich Meynende"; in fact, as Pfitzer was a physician in Nürnberg, we may have here an old Nürnberg tradition.

Is any trace of such a story found in the numerous puppet plays of Doctor Faust? The puppet plays vary a great deal among themselves; some of them have preserved old elements, even though the text of none of the extant plays can be proven to be older than the nineteenth century. Even the Ulm puppet play, which Creizenach believes to go back to the end of the

[23] Cf. C. Nießen, *Schul- und Bürgeraufführungen in Köln bis zum Jahre 1700*, Köln, 1914, p. 17.

[24] Cf. Bächtold, *Schweizerische Schauspiele*, Zürich, 1890, III, 189; see also p. 201, where the beginning of a song is given: "schürtz dich grettli, schürtz dich."

[25] Bächtold, *ibid.*, II, 242.

Digitized by Google

seventeenth century and which most critics accept as the oldest play, was not printed before the nineteenth century, and there is no proof that the manuscript is older than the nineteenth century.

In several of the puppet plays Faust falls in love with the princess at whose court he displays his magic skill by calling up well-known characters of sacred and profane history. In most plays the court is that of the Duke of Parma in Italy. But in only one of these plays does he attempt to carry off the duchess with the help of Mephistopheles. That is the play given by the marionette player Lorgée at Frankfurt a.M. in 1824, an account of which was published in the *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1824, p. 528.[26] Faust, Mephistopheles and Kaspar are at the court of the Duke of Florence. Faust entertains the Duchess with his magic, showing her King Solomon, Lucretia and other figures of the past. Afterwards, in the garden, inflamed by her beauty, he confesses his love to her. As she is unwilling to follow him, she is carried off through the air with the aid of Mephistopheles. Her lamentations bring the Duke on the scene, who calls together his men: "die ganze Jägerschaft aus dem Freischützen kam nun über die Scene zu Hülfe gelaufen, darauf wurde hinter der Scene mehreremal geschossen und zum Schluß der ganze Lärm aus der Wolfsschlucht des Freischütz angebracht." Weber's *Freischütz* was first performed in 1821 and was a great popular success from the very beginning. Lorgée, as was the custom of puppet players, introduced into his performance a contemporary element of popular interest by imitating a scene from the *Freischütz*, but the carrying off of the duchess with the aid of Mephistopheles was not inspired by the *Freischütz*. Engel [27] describes an edition of the puppet play, without place and date and without the name of the printer, in which the Duchess of Parma is to be carried off by Faust against her will. Faust commands his spirit, who is called Samiel, suggesting the demon in the *Freischütz*, to carry off the Duchess. But Samiel is unable to fulfill

[26] Cf. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust*, 1878, p. 17; Engel, *Das Volksschauspiel Doctor Johannes Faust*, 2d ed., 1882, p. 61.
[27] *l. c.*, p. 61 f.

Digitized by Google

the command, as the Duchess is protected by a cross on her breast. Creizenach [28] and Engel [29] mention a Faust ballet performed by Nuth in Leipzig in 1810 in which Faust abducts the wife of a nobleman. The hunters, who have accompanied the nobleman and his lady, set out to pursue Faust but are misdirected by Mephistopheles. Later Faust falls in love with the bride at a peasant's wedding and carries her off. In neither case does Mephistopheles take a direct part in the abduction.

In an isolated scene published by Lübke in connection with the Berlin puppet play [30] we have a reference to an abduction: "Faust: Nun Mefestoffeles wie gefällt dir die Herzogin ein schönes Weib, ich muß sie besitzen, du mußt mir helfen, daß sie mein wird, so steht es im Kontrakt. Mefestoffeles: Faust ich werde sie Dir zuführen, aber bedenke Faust, daß du weitgehst, es könnte üble Folgen haben." [31] A love affair of Faust with a princess is found in the play which A. Zoller [32] saw performed by gypsies, but there is no abduction. In a Faust pantomime with ballet and dialogue performed in Vienna about 1730,[33] Faust and Mephistopheles meet the wedding party of a miller dancing a ballet. Faust joins the dancers and takes away the bride. He is pursued by the miller but foils him through his magic. The original Italian text was published by Bolte in the *Euphorion*, 1914, XXI, 129 ff.

Grethle in the Nürnberg Faust play, as we have seen, must have been a girl of the middle or lower class, but it is entirely conceivable that her abduction may have been transferred to the Duchess, after the scene at the court of the Duke had once been created. The fact that the abduction of the Duchess is actually found in one puppet play only and that only two others contain allusions to it, is not in itself proof that the incident is a late addition. It is also conceivable that the abduction of the peasant's bride in the ballet of Nuth or of the craftsman's bride in the Italian pantomime performed at Vienna

[28] *Versuch*, p. 156.
[29] *l. c.*, p. 129 f.
[30] *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 1887, XXXI, 159 ff.
[31] *ibid.*, XXXI, 170.
[32] *Bilder aus Schwaben*, Stuttgart, 1834, pp. 12–14, *Kloster*, V, 698 f.
[33] Scheible, *Kloster*, V, 1020 ff.

Digitized by Google

may have a connection with the Grethle incident in the Nürnberg Faust play, but it is equally possible that the abduction incident was introduced independently by one or even several performers or managers to add variety and excitement to the play. Our knowledge of the *Volksschauspiel* is too fragmentary to allow any certain conclusion on this point.

If we find in a few modern versions of the puppet play a reference to a girl Grethel [34] that Faust has deserted or to Margarethe [35] whose death Faust has caused, we have the influence of Goethe's *Faust*.

As Rabunticus, the devil in this Faust play, appears in the carnival procession in the part of a humorous devil, of a carnival fool, it is not unreasonable to assume that the play itself contained scenes in which the devil was represented with a touch of humor. In the Faust Book of 1587, in Widman and Pfitzer, Mephostophiles is without a trace of humor, he is a grim reality, the creation of uncompromising orthodox theology. So he appears in Marlowe. The humor in Marlowe's play is supplied by other characters. In the puppet plays, too, the serious character of Mephistopheles is maintained. It is true that in some of them we have a comic scene in which Mephistopheles is worsted by Kasperle's superior common sense, but frequently it is another devil, Auerhahn, whom Kasperle outwits. Rabunticus must have had a touch of the devil as found in the older miracle plays. That the sixteenth century could make fun even of the pact with the devil is proven by Hans Sachs's carnival play *Der Kaufmann mit den alten Weibern* (ed. Goetze, No. 19). There a merchant enters into a pact with the devil which he signs with his own blood. For ten years he is to make a profit on all the goods he sells. Near the end of the time the merchant, now very prosperous, confides his trouble to a friend, who advises him to buy two ugly ill-tempered old women and offer them for sale with his other goods. No one cares to buy the old women and so the devil's part of the pact remains unfulfilled. The devil himself is afraid of them; in

[34] Kralik-Winter, *Deutsche Puppenspiele*, 1885, *Der Schutzgeist des Johann Dr. Faust*, end of act IV, p. 192.

[35] In certain variant scenes of the Berlin puppet play, ed. Lübke, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, XXXI, 166.

Digitized by Google

hell they would only make trouble. At the end the old women begin to beat the devil and all three run away. The merchant is saved.

Though Wirschung calls the play "Commödie," it is not to be assumed that Faust ended in any other than the traditional way, for any other ending would be contrary to all that we know about the story of Faust. The sixteenth century used the word "Komödie" in a loose sense; it may simply mean play, it may even be applied to a play with a sad ending,[36] but in general, it is true, it was applied to a play with amusing incidents and usually with a good ending. Hans Sachs is very inconsistent in the use of the terms "comedy" and "tragedy," so much so that modern scholarship has not succeeded in accurately defining his use of the two terms.[37] Gottsched in his *Nöthiger Vorrath*, II, 234, cites Thomas Schmid, *Comödie oder Rhumwürdiges Spil der alten biblischen Historien von Thobia* (Heidelberg, 1579), and adds: "Der Verfasser saget, dieß Stück wäre auch wohl ein Tragedy zu nennen." We are justified to infer from the name "Commödie" as applied to this play that it contained some amusing or humorous scenes, but we must not conclude that it ended happily.

Wirschung's account of the carnival procession is written, according to Vulpius, for the most part in verse. Vulpius changed a good part of the verse into prose, but gives the words of the devil Rabunticus in verse, the traditional German rhymed verse with four accents. The Faust play was doubtless written in this traditional verse. Dramas in prose were first introduced by the English actors. Wirschung mentions the heroines of two other German plays that had been given in Nürnberg, Judith and Esther. There were several plays on both subjects printed or performed before 1588. Luther himself had recommended these Biblical stories including that of Tobias for dramatic treatment. Joachim Greff of Zwickau had published *Tragedia des Buchs Judith* at Wittenberg in 1536. Sixt Birck had published "ein Herrliche Tragödi" on the subject at Augsburg in 1539; his *Judith* enlarged and modified had been

[36] Cf. *Comedi von sanct Johanns des taufers enthauptung*, 1550, Hampe, *Die Entwickelung des Theaterwesens in Nürnberg*, 1900, p. 60.

[37] Hampe, *ibid.*, p. 69.

Digitized by Google

performed at Straßburg in 1564. Hans Sachs wrote a "comedi," *Die Judith*, in 1551; less important are the "Comoedia" *Judith* of Wolfgang Schmeltzl, Vienna, 1542, and the "spil" *Judith* by Samuel Hebel, Vienna, 1566. What is a "tragedy" to Greff and Sixt Birck, is a "comedy" to Schmeltzl and Hans Sachs.[38] All these plays follow in general the account of the apocryphal book and are written in the traditional rhymed verse.

The story of Esther was even more popular among German dramatists of the sixteenth century. The oldest play on the subject is Hans Sachs's *Comedia. Die gantze hystori der Hester*, 1536. It was followed by Valten Voith's "Spiel," *Esther*, Magdeburg, 1537, and by Andreas Pfeilschmidt's "Christlich Spiel," *Esther*, Frankfurt a.M., 1555. In 1559 Hans Sachs published an enlarged *Comedi der königin Hester*. Two Swiss plays followed, Jos. Murer's *Hester*, "ein nüw Spyl," Zürich, 1567, and *Ein kurtz Spil von der Histori Hester*, Bern, 1568, by an anonymous author. In 1546 Johannes Chryseus translated the Latin "Tragoedia" *Hamanus* of Thomas Naogeorgus with the title *Haman. Die schöne und seer tröstlich Histori Hester*, Wittenberg, 1546. This translation was plagiarized by Wolfgang Kuntzel in his *Die schöne und seer tröstlich Histori Esther*, Jena, 1564.[39] All these Esther dramas are also written in the traditional rhymed verse with four accents.

The story of Tobias, of which Wirschung and his friends gave a dramatic performance as a part of the carnival festivities, was also frequently treated in the sixteenth century. The first play on the subject was Hans Sachs's "Komödie" *Tobias und sein sun*, 1533; in 1539 Hans Ackermann at Zwickau published *Ein geistlich und fast nutzliches Spiel von dem frommen Gottfürchtigen mann Thobia*. The best known play on the subject was by Jörg Wickram, Straßburg, 1551 and 1562. Several other plays and performances of Tobias during the sixteenth century are mentioned by Holstein in *Die Reformation*

[38] H. Holstein, *Die Reformation im Spiegelbild der dramatischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Halle, 1886, p. 104.

[39] Cf. R. Schwartz, *Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters*, Oldenburg und Leipzig, 1894. Schwartz mentions two other Esther dramas written before 1588, but extant only as manuscripts.

Digitized by Google

im Spiegelbild der dramatischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts, 1886, p. 106 ff.

We cannot be certain what plays of Judith and Esther are referred to in Wirschung's account, but it is fair to assume that they were the plays of Hans Sachs. The mention of the Faust play in connection with plays of Judith and Esther and the fact that the feminine parts in these plays were acted by two sisters, members of the bourgeois class of Nürnberg, make it fairly certain that the Faust play was of the same general type as the comedies of Hans Sachs; that is, it was a simple crude play without complicated action and without character development, in the form of narrative dialogue rather than dramatic in the modern sense. It could not have been like Marlowe's play in spirit, technique or power, nor could it have possessed the dramatic skill and force which are to be found in the best puppet plays of Dr. Faust.

A point of great interest in Wirschung's account is the fact that he speaks of women as acting parts in the performances. There are not many sixteenth century passages that give such clear testimony as to the acting of women. The carnival plays were performed by men and boys, so were the plays of the Meistersinger; the "Schulkomödien" were given by the students, the plays of the English actors at the end of the century were given by men only. Not until the middle of the seventeenth century do we hear of women acting in the "englische Komödien."[40] The first documentary evidence of women acting in religious plays in Germany is found according to Creizenach[41] in connection with the Passion play performed at Bozen in 1514. Allusions to women acting in miracle plays are found in *Eulenspiegel* (ed. Lappenberg, p. 17) and in Bebel's *Facetiae*, both of which may refer to the end of the fifteenth century. In the Christmas play which was performed at the court of Elector Joachim Georg of Brandenburg in 1589, girls played the parts of angels and of the Virgin.[42] The Nürnberg patrician Balthasar Paumgartner in a letter to Magdalena

[40] Cf. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg und Leipzig, 1895, p. xxii; Goedeke, *Grundriß*, II, 541, No. 174.

[41] *Geschichte des neueren Dramas*[2], I, 179 and note.

[42] Bolte, *Drei märkische Weihnachtsspiele des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1926, p. 18.

Digitized by Google

Behaim, who later became his wife, dated December 15, 1582,[43] praises the women actors he had seen in Lucca in Italy. Max Herrmann [44] interprets the passage as implying that women did not act in plays in Nürnberg at that time, but it may also be interpreted as simply giving the highest praise to the Italian actresses.

The city of Nürnberg is not so closely identified with Faust as Wittenberg and Erfurt, but there are enough threads connecting Faust with Nürnberg to account for a Faust play in that city. Melanchthon, according to Manlius' *Collectanea*, reports that Faust had to flee from Nürnberg, just as he had to flee from Wittenberg. "Hic Faustus in hoc oppido Wittenberga evasit, cum optimus princeps dux Ioannes dedisset mandata de illo capiendo. Sic Noribergae etiam evasit, cum iam inciperet prandere, aestuavit, surgitque statim, solvens quod hospiti debebat, vix autem venerat ante portam, ibi veniunt lictores, et de eo inquirunt."[45] The prince referred to is *Johann der Beständige* who reigned from 1525 to 1532, hence it was some time between 1525 and 1532 that Faust had to leave Wittenberg. His flight from Nürnberg must have taken place not much later. In 1532 we find an entry in the records of the Nürnberg city council: "Doktor Fausto dem großen Sodomiten Geleit ableinen." This record seems to have been overlooked by Faust scholars; Tille does not give it in his *Faustsplitter*, but there can be no doubt as to its genuineness. It was published by H. Knapp in *Das alte Nürnberger Kriminalrecht*, Berlin, 1896, p. 233. In a note Knapp gives as his source *DAkt.* 797 and *Ratsprotokolle*, II, 8 (in the Kreisarchiv Nürnberg). Knapp, following Götzinger's *Reallexikon*, assumes that there were two men by the name of Faust and that the Faust referred to was the younger of the two, who died about 1540. But as it is extremely unlikely that there were two magicians by the name of Faust in the early sixteenth century, the reference must be to Johannes or Georg Faust and fits in with what we know about

[43] Steinhausen, *Briefwechsel Balthasar Paumgartners des Jüngeren mit seiner Gattin Magdalena, geb. Behaim 1582–98*, Tübingen, 1895, p. 9.

[44] *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914, p. 78.

[45] Tille, *Faustsplitter*, p. 16.

Digitized by Google

the man from other sources. In fact, the record may be the official Nürnberg evidence corroborating Melanchthon's remark that Faust had to flee from Nürnberg. It means that the city council refused to permit Faust to pass through Nürnberg territory or to stay in it. Faust may have disregarded the order of the council and barely escaped the bailiffs that were sent to arrest him. The crime with which Faust is charged by the city council is the same crime of which Trithemius in his letter to Wirdung, 1507, accuses him. He had to flee Kreuznach on account of it. Lercheimer refers to it (perhaps on the strength of Trithemius' letter which was printed in 1536) in his *Christlich bedencken und erinnerung von Zauberey*:[46] "War ein weile schulmeister under Frantz von Sickingen bey Creutznach: von dannen muste er verlauffen von wegen begangener sodomia." In the Faust Book of 1587 Nürnberg is only mentioned as one of the numerous cities which Faust visits during his journey through the world. In Widman (1599), so far as I can see, no reference to Nürnberg is found, but about the year 1575 Christoph Roßhirt, "Schuldiener bey sant Sebalt" wrote down a few stories about Faust, which he had heard in Nürnberg, and which W. Meyer, the discoverer and editor of the stories, calls *Nürnberger Faustgeschichten* (München, 1895). The city of Nürnberg itself is not mentioned in these stories but we are justified in assuming that Faust was a frequent subject of conversation among the citizens of the town. The same conclusion we may draw from a remark of Philipp Camerarius in his *Opera Horarum Subcisivarum*, 1602.[47] Camerarius speaks of the great fame that Faust acquired through his feats of magic "adeo ut ex plebe propemodum nullus reperiatur, qui non aliquod documentum eius artis commemorare possit." As Camerarius spent the greater part of his life in Nürnberg, from 1569 to the time of his death in 1624, it is fair to assume that the statement was inspired by his observation of the people of Nürnberg. According to *Historische Remarquen über D. Johann Faustens . . . Leben und dessen Ausgang*, Zwickau, 1722, Faust lectured on Homer at Nürnberg

[46] 3d ed., 1597, ed. Binz, Straßburg, 1888, p. 42.
[47] Tille, *Faustsplitter*, p. 103.

Digitized by Google

and presented to his audience the Homeric heroes, just as he was reported to have done at Erfurt and Wittenberg.[48] A similar report is found in the works of the Polish historian Stanislaus Sarnicki, who died about 1694, "daß man von einem deutschen Zauberer Faust erzähle, wie er namentlich den Nürnbergern den Aeneas, Achilles, Hercules und andere zu Pferde außerhalb der Mauern erscheinen lasse, dasselbe geschehe auch zu Krakau mit den alten polnischen Helden."[49] In connection with Nürnberg mention may also be made of Hans Sachs's *Historia. Ein wunderlich Gesicht Kaiser Maximiliani löblicher Gedechtnus, von einem Nigromanten* (1564). In this poem a necromancer conjures up for Emperor Maximilian at Innsbruck the figures of Hector, Helen and Maria of Burgundy, the emperor's first wife. Hans Sachs informs us at the end that the story was told him at Wels forty-six years before by imperial servants. The story is found in Spieß, in modified form, in reference to Emperor Charles V, for whom Faust conjures up Alexander the Great and his consort. In Widman it is told of Maximilian. In a note Widman calls attention to the mistake made by the author of the first life of Faust in giving the name of the emperor as Charles V. In Luther's *Tischreden* and in Lercheimer's *Christlich Bedenken* the necromancer performing for Maximilian is Tritheim, the famous abbot of Spanheim. Hans Sachs does not give the name of the necromancer; we do not know whether he purposely refrained from naming Faust or Tritheim, or whether he had not heard the name.

In summing up we may draw the following conclusions from Wirschung's account of the carnival procession in Nürnberg in 1588: A German play on Faust existed in the spring of 1588. This play must have been well known in Nürnberg, for at least two characters from it appeared in the procession together with other familiar figures of earlier German tradition. It must therefore have been in existence before the carnival of 1588; how long before, it is impossible to say. The play was independent of Marlowe and of the Faust Book of 1587. That is

[48] Cf. Düntzer in Scheible's *Kloster*, V, 81, note, and O. Schade, *Faust*, 1912, p. 116.

[49] Cited by von der Hagen after San Marte in *Germania*, Berlin, 1843, V, 271.

Digitized by Google

shown by the chronology and by the fact that the few names and incidents mentioned by Wirschung are not found in Marlowe nor in the Faust Book. The play must have been in the style of the comedies of Hans Sachs and of contemporary Biblical and morality plays, crude and simple. It was written in the traditional rhymed verse of four accents. The devil must have had some humorous touches like the traditional "German devil." The girl kidnapped by Faust with the help of his devil must have belonged to the peasant class or craftsmen class; there may be a connection between this girl and the beautiful but poor servant girl that Faust tries to seduce in the account of Pfitzer and the "Christlich Meynende." It is possible that the abduction of this girl reappears in the puppet play of Lorgée where the incident has been transferred to the duchess. Nürnberg is sufficiently closely connected with the story of Faust to account for the production of a Faust play in that city.

Unfortunately, Wirschung's account is too brief and fragmentary to throw any real light upon the development of the *Volksschauspiel* of Dr. Faust and the puppet plays. It is possible that the archives of the city of Nürnberg may some time yield more information.

HARVARD UNIVERSITY

Digitized by Google

ÜBER DIE ENTSTEHUNG VON GERSTÄCKERS *GERMELSHAUSEN*

VON ERICH HOFACKER

IM Jahr 1858 veröffentlichte Friedrich Gerstäcker eine jetzt längst vergessene Geschichte: *Die versunkene Stadt.*[1] Wie schon die Überschrift vermuten läßt, handelt es sich um eine Bearbeitung der Volkssage, die Gerstäcker später zur Grundlage seiner bekannten Erzählung *Germelshausen* gemacht hat. Ein Vergleich der beiden Geschichten ergibt so viele Berührungspunkte, daß man *Die versunkene Stadt* als eine Vorstufe des vier Jahre später erschienenen *Germelshausen* ansehen kann.

Die versunkene Stadt liegt in der Nordsee, in der Nähe der Wesermündung. Es geht die Sage, daß die Wellen einst die Stadt wegen ihres gottlosen Treibens verschlungen hätten. Noch jetzt könne man bei klarem, ruhigen Wetter zuweilen vom Meeresgrund die Glocken läuten oder die Kirchturmspitze blinken sehen. All dies erfahren wir in der Einleitung zur Erzählung von der versunkenen Stadt, und dann berichtet Gerstäcker von einem überarbeiteten jungen Gelehrten, dem Sohn eines Halberstadter Kommerzienrats, der erholungshalber in ein an der Wesermündung gelegenes Seebad reist. Dort wird er mit einem alten Fischer, namens Hannsen, bekannt. Dieser erzählt ihm allerhand abenteuerliche Geschichten, darunter die Sage von der versunkenen Stadt. Er zeigt dem jungen Mann auch die Stelle, wo die Stadt einst gestanden haben soll.

Edward Merk, so heißt der junge Gelehrte, fährt am nächsten Tag mit seinen Schwestern und seiner Verlobten an die verrufene Stelle. In übermütigem Ton ruft er die Verbannten herauf. Er beugt sich über den Bootsrand „ als er sich aber gleich darauf wieder emporrichtet, ist sein Gesicht leichenblaß." Er schützt ein plötzliches Unwohlsein vor, in Wirklichkeit aber hat ihn etwas ins Herz getroffen. Er wird ruhelos und einsilbig und

[1] Friedrich Gerstäcker, *Ausgewählte Werke*, herausgegeben von Dietrich Theden, Jena, 1872. Zweite Serie, vierter Band.

Digitized by Google

fährt jeden Tag an die verrufene Stelle im Meer. Am achten Tage liegt feuchter Nebel über dem Wasser and düstere Wolken hängen am Himmel. Er wird gewarnt, und doch fährt er wieder hinaus. Draußen beschwört er mit der ganzen Inbrunst seines jenseitsdurstigen Herzens das bleiche schöne Mädchen, das sich ihm einst hier aus der Tiefe gezeigt. Endlich schwebt sie herauf, zeigt sich ihm in einem leichten Kahn und nimmt ihn, auf seine langen, flehentlichen Bitten mit sich in die Tiefe.

Der junge Mann erwacht in einem mit zierlichen Marmorplatten geschmückten Zimmer, in dem alle Schätze des Meeres angehäuft sind. Durchs Fenster sieht er die grüne, durchsichtige Flut. Ein stahlgrauer Fisch mit einem Hütchen auf dem Kopf und einem Rohrstock unter der Flosse schwimmt auf das Haus zu und—erscheint im nächsten Augenblick als ein altmodisch gekleidetes Männchen in grauseidenen Strümpfen, Schnallenschuhen und gepudertem Köpfchen. Er begrüßt den Gast als einen alten Bekannten: „. . . tun Sie, als ob Sie zu Hause wären—hier unten können wir ohne dies nicht viel Complimente machen." Er versichert, daß es sich bei ihnen ganz angenehm leben lasse. Trotzdem wird es dem Gast etwas unheimlich, als der Hausherr mit seinen heimlich lauernden grauen Augen ihn fragt: „und denken Sie lange bei uns zu bleiben?" Der Alte beschwichtigt ihn aber, verspricht ihn überall herumzuführen und verschwindet dann, um für den jungen Herrn ein paar Flaschen kostbaren alten Wein zu holen. Das Mädchen hat sich inzwischen schön gemacht und schmiegt sich mit ängstlicher Zärtlichkeit an den neugewonnenen Freund. Er versichert ihr, daß er sie nie verlassen werde und hält sie noch fest in seinem Arm umschlossen, als der Alte wieder hereintritt. „Bitte genieren Sie sich nicht, Liebwertester," sagt er etwas spöttisch, aber freundlich. Dann wird der Fremdling mit einer köstlichen Mahlzeit bewirtet.

Auf dem Nachmittagsspaziergang sieht der Gast durch die Glaswand Fische von jeder Größe und Gestalt, mit wunderlichen Abzeichen: ein dreieckiges Hütchen, ein Schurzfell, ein Vatermörder, ein Häubchen. Auf einmal werden die Straßen draußen menschenleer; ein Hai, der böse Feind der Stadt, wird in der Höhe sichtbar. Eben will er einen Angriff auf einen der Wächter

Digitized by Google

ausführen, da wird er nach oben gezogen. „ Der alte Hannsen hat ihn gefangen! " rufen alle mit jauchzender Stimme.

Unter einem riesigen Korallenbaum finden die beiden Liebenden ein lauschiges Plätzchen. Dort erfährt Edward Merk, daß die Bewohner der versunkenen Stadt nicht zur Strafe, sondern zu ihrem eigenen Heil von der Erde geschieden wurden, als droben die entsetzlichen Religionskriege wüteten und die neidischen Nachbarn ihre aufrührerischen Priester in die Stadt schicken wollten, um die Kinder gegen ihre Eltern aufzuhetzen. Als dann der Fremdling aufs neue seine Liebe und Anhänglichkeit beteuert, sagt ihm das Mädchen, er solle sich's wohl überlegen, jetzt sei für ihn noch der Rücktritt frei, denn die Leute hier unten wollen nicht, daß ihnen ein Sterblicher ein Opfer bringe und sich dann bei ihnen unglücklich fühle. Erst nach einer Prüfungszeit von dreißig Jahren werde er in ihrer Mitte aufgenommen; denn dann seien die meisten seiner Freunde auf der Erde tot. Als aber Edward in seine Geliebte dringt, ob es denn gar kein Mittel gäbe, sich früher mit ihr zu vereinigen, erzählt sie ihm von dem Zauberspiegel, der die innersten Gedanken und Gefühle eines Menschen enthülle. Um Mitternacht werde der Prüfling vor den Spiegel geführt; Bilder aus seinem Erdenleben werden ihm gezeigt; fühlt der Fremdling die geringste Sehnsucht nach der alten Heimat, so trübt sich der Spiegel und zeigt damit, daß der Prüfling zur Aufnahme noch nicht reif ist. Aber auch diese Kunde schreckt den jungen Liebenden nicht ab; er erklärt sich zur Prüfung bereit.

Zur angegebenen Stunde wird Edward Merk in einen großen, dichtgedrängten Saal gerufen. Ein packendes Bild aus seiner Kinderzeit wird ihm im Spiegel gezeigt, dann seine Studierstube beim Lampenschein mit Büchern und Instrumenten; darauf seine Heimat—das Grab seines Vaters. Nur für einen Augenblick droht ein Schatten das letzte Bild zu verdüstern. Schwereres folgt: Seine Verlobte und seine Schwestern stehen am Strand und schauen ängstlich und sehnsüchtig aufs Meer hinaus. Auch hier fliegt ein Schatten über die Gestaltengruppe, um alsbald wieder zu verschwinden. Dann kommt das Letzte—die Mutter, im Trauerkleid, in schneeweißer Haube, die Hände im Schoß gefaltet, ein Ausdruck schmerzvoller Ergebung auf dem

Digitized by Google

ehrwürdigen Gesicht. Wie ein elektrischer Schlag trifft es den jungen Mann. Er streckt seine Arme nach dem Bild aus: „Mutter!" Der Spiegel zerspringt. Vergeblich ist der Schmerzensschrei des Mädchens; ihr Geliebter ist der Erde wiedergegeben.

Seine Mutter und der alte Hannsen sind bei ihm, als er erwacht und erstaunt um sich blickt. Er selber hat eine ganze stürmische Nacht auf dem Wasser zugebracht, dann haben sie ihn ganz durchnäßt und ohnmächtig in seinem Kahn gefunden. Sobald Edward wieder aufstehen kann, nimmt er den alten Hannsen mit sich auf die Dünen und erzählt ihm dort sein ganzes Erlebnis: „. . . es sind in der Tat keine Märchen—ich war bei ihnen, in der versunkenen Stadt." „Gott im Himmel sei uns gnädig," ruft der Alte, als Edward ihm zu verstehen gibt, daß er wieder hinunter wolle. Dann steigt der Gedanke in ihm auf, „sein junger Freund könne am Ende gar wahnsinnig geworden sein." Und doch lassen sich einige Tatsachen nicht ableugnen. Der junge Herr hatte ihn gleich nach dem Hai gefragt, den er tatsächlich in der angegebenen Stunde gefangen hatte; der Ring, den Edward sonst immer getragen, konnte nicht gefunden werden; ein Fischer hatte am Morgen ein leichtes Boot aufgefischt, und der Seetang, den das Mädchen in des Jünglings Boot geworfen haben sollte, war wirklich dort gefunden worden. In seiner Not geht Hannsen mit seiner Geschichte zum Badearzt. Dieser ist ein nüchterner Wirklichkeitsmensch, vermutet Geistesstörung und rät der Mutter schleunigste Abreise. Am nächsten Morgen ist die Familie auf der Rückfahrt nach Halberstadt.

In den folgenden Monaten wird Edward immer stiller und schwermütiger, er scheut sich, sein heiliges Geheimnis dem Spott der Menschen preiszugeben. Er zieht sich immer mehr von den Seinen zurück und verkehrt nur noch mit einem Maler, der seine Gemütsstimmung teilt. Eines Tages erzählt dieser dem jungen Merk von einer Studie, die er kopiert habe und die das Schönste sei, was er in der Art je gesehen. In der Kopie des Freundes erkennt Edward alsbald die Züge seiner heimlichen Geliebten. Er wird leichenblaß, ein wilder Schrei entfährt ihm. Endlich fragt er mit leiser Stimme nach dem Original. Es soll eine Wahnsinnige gewesen sein, die eines Nachts ihrer Aufsicht

Digitized by Google

entsprungen und seitdem verschwunden sei. Edward läßt nicht ab, bis ihm der Maler die Kopie überläßt. Wochenlang schließt er sich in sein Zimmer ein und ist eines Morgens verschwunden. Nach ein paar Tagen findet Fischer Hannsen Edwards Leiche. Der junge Merk war morgens angekommen und gleich aufs Meer hinausgerudert; ein paar Stunden später hatte man den leeren Kahn gefunden. Am selben Abend spülte die See die Leiche des Unglücklichen an den Strand. Sie begruben ihn unter Birken und Weiden an einem einsamen Platz.

Dies ist in kurzen Zügen der Gang der Handlung. Die beiden Grundmotive der Handlung sind der deutschen Sagenwelt entnommen. Beide erscheinen in ihrer ursprünglichen Gestalt zu Anfang der Geschichte: die Sage von der versunkenen Stadt wird ausführlich erzählt und das Loreleimotiv wird kurz berührt, als der alte Fischer von den Meerweibchen erzählt, „ wie sie sich die goldenen Haare mit einem eben solchen Kamme kämmten und nachts dem Schiffer verführerische Lieder sangen, ihn in Gefahr und Tod zu locken." Die beiden Motive werden dann miteinander verschlungen und durch die Gestalt des jungen Gelehrten mit der modernen Wirklichkeit in Verbindung gebracht. Aber neben der Welt des Kommerzienrates und des nüchternen Badearztes wirkt die versunkene Stadt wie ein Traumland. In diesem Eindruck werden wir bestärkt, wenn wir erfahren, daß der junge abgearbeitete Gelehrte, der sich am Meer erholen will „ die Gabe eines höheren Gesichts " hat, wie seine Mitstudenten schon glaubten. Und das bleiche, schöne Mädchen ist ja nach der Aussage des Malers eine Wahnsinnige. So kommen wir zu dem Schluß, daß der Badearzt doch recht hat, wenn er in dem Erlebnis von der versunkenen Stadt, nur die Visionen eines Geistesgestörten sieht. Vieles bleibt dann freilich unerklärt: der Vorfall mit dem Hai, der verlorene Ring, der Seetang im Boot, das gefundene Boot des Mädchens und ihr Bild.

Es war wohl die Absicht Gerstäckers uns über die Wirklichkeit der versunkenen Stadt im unklaren zu lassen. Er benüzte unbewußt das gleiche künstlerische Mittel, das Goethe anwandte, als er die Gestalt des Erlkönigs zuerst in die Phantasiewelt eines fieberkranken Kindes verlegte, um die alte Sage seinem rationalistischen Publikum näher zu bringen, und uns dann doch noch

Digitized by Google

über die Wirklichkeit der Traumwelt im Zweifel läßt.[2] Freilich, die künstlerische Kraft Gerstäckers reichte hier nicht aus, um uns die Sage von der versunkenen Stadt wieder lebendig zu machen. Die beiden Welten klaffen auseinander, es fehlt das geheimnisvolle Dämmerlicht, in dem das eine ins andere übergehen kann. Sprache und Stil sind in dem konventionellen Stil der sechziger Jahre gehalten, und die Erzählung ist so in die Länge gezogen, daß es dem modernen Leser oft recht langweilig wird. Ein kurzes Beispiel für den Stil sei hier erwähnt: als das Mädchen Edward im Hause ihres Vaters empfängt, heißt es:

„Bonita!" rief Edward, von staunender Lust ergriffen—denn wie ein Engelsbild höherer Welten lächelte die wunderliebliche Maid zu ihm herüber und streckte ihm freundlich ihre Hand entgegen. . . . „Bonita," flüsterte Edward und sank in jauchzender Seligkeit zu ihren Füßen nieder—„Bonita, mein süßes holdes Lieb, oh wie schön du bist and wie wohl, wie unendlich wohl nur deine Nähe schon diesem armen, kranken Herzen tut—oh banne mich nicht wieder aus dieser Nähe, bleibe dem Armen, was du ihm heute geworden—sein Engel—sein Führer!"

„Mein lieber Freund!" flüsterte die Jungfrau und hauchte, sich zu ihm niederbeugend, einen leisen Kuß auf seine Stirn, und dann ihn langsam und liebend zu sich emporziehend, sagte sie schmeichelnd: „Fort mit den düsteren Falten von dieser Stirn—fort mit dem Schmerz aus diesem sonst so klaren Blick—du hast das Ziel deiner Sehnsucht—das Ziel deiner Wünsche erreicht . . ."

Blicken wir nun von hier aus auf das vier Jahre später erschienene *Germelshausen*, so finden wir mannigfache Berührungspunkte, erkennen aber zugleich den mächtigen Fortschritt in Gerstäckers Erzählungskunst. Das Grundthema ist in beiden Erzählungen dasselbe. Es ist, wie wir gesehen haben, aufgebaut auf dem Loreleimotiv und dem Motiv von der versunkenen Stadt: Ein junger Mann gerät, von einem Mädchen geführt, in die versunkene Stadt und wird dort durch seine Liebe zu ihr festgehalten, bis der Gedanke an seine Mutter ihn rettet und zu den Sterblichen zurückführt. Das traurige Nachspiel von der Rückkehr in die versunkene Stadt ist in *Germelshausen* weggelassen. Die Hauptrollen und manche Einzelheiten der Handlung stimmen in beiden Geschichten überein.

[2] Auch „dem Vater grauset's."

Digitized by Google

Auf der einen Seite sehen wir den jungen Mann mit seinen Schwestern und seiner Mutter; in der ersten Erzählung treten sie alle handelnd auf, in *Germelshausen* werden die Angehörigen nur erwähnt. Der Vater spielt weder hier noch dort eine Rolle. Dies mag in Gerstäckers eigenen Familienverhältnissen begründet sein; auch er hatte ja den Vater früh verloren. Als Gegenspieler erscheinen das junge Mädchen und ihr Vater, der die Rolle des Gastgebers übernimmt; er ist eine angesehene Persönlichkeit in der Gemeinde, im einen Fall Stadtschreiber, im andern Dorfschulze. Die Rolle des gutmütigen, abergläubischen Fischers, der dem jungen Mann die Sage von der versunkenen Stadt erzählt und dann vor dem wirklichen Erlebnis zurückschreckt und den Erzähler für geisteskrank hält, ist in *Germelshausen* dem Förster übertragen. Von den handelnden Personen bleibt nur noch Edwards melancholischer Freund, der Maler, der zum Nachspiel gehört und deshalb in *Germelshausen* kein direktes Gegenstück findet. Vielleicht hat dieser trübsinnige Freund dem Maler Arnold etwas von seiner Wehmut abgetreten.

Der Gang der Handlung in der versunkenen Stadt verläuft in beiden Erzählungen ähnlich, Hier wie dort haben wir die freundliche Aufnahme und gute Bewirtung mit altem Wein, dann den Nachmittagsspaziergang. Die Szene mit dem Hai entspricht der Episode mit dem Leichenzug, beides liegt wie ein Alp auf der Gemeinde und ruft bei seinem Erscheinen große Bestürzung hervor. In beiden Erzählungen heißt es, daß die Straßen menschenleer sind; und später wird berichtet, daß die beiden jungen Leute „Gruppen von Männern und Frauen, Mädchen und Kindern, alle in ihrem Sonntagsstaat gekleidet" begegnen. Auch sie machen flüsternde Bemerkungen über das junge Paar, wie Gertruds Freundinnen, die dann den jungen Maler mit mitleidsvollen Blicken ansehen. Die Szene unter dem Korallenbaum, wo das Mädchen ihrem Freund von der Vergangenheit der versunkenen Stadt und von den Religionskriegen erzählt, hat ihr Gegenstück in der Friedhofszene, wo durch die Grabsteine und die Erzählung von dem Kirchenstreit, der Schleier, der über der Vergangenheit Germelshausens liegt etwas gelüftet wird. Endlich der Wendepunkt im dichtge-

Digitized by Google

drängten Saal: der Gedanke an die Mutter befreit Edward und Arnold; die Entscheidung fällt hier, wie dort, um Mitternacht.

Diese gemeinsamen Züge berechtigen wohl die anfangs ausgesprochene Vermutung, daß wir in Gerstäckers Geschichte *Die versunkene Stadt* eine Vorstufe zu seinem *Germelshausen* haben. Wie kommt es nun, daß aus der längst vergessenen, schlecht erzählten Geschichte, eine Meisternovelle geworden ist?

Der erste Fortschritt liegt in der Konzentration. Die Vorstufe ist beinahe dreimal so lang wie *Germelshausen*. In *Germelshausen* finden sich keine allgemeinen Betrachtungen über das Menschenleben, wie wir sie im ersten Kapitel der Vorstufe antreffen, keine langen sentimentalen Ergüsse eines schwärmerischen Jünglings an seine unterirdische Geliebte, keine eingehenden Beschreibungen. Die Handlung ist in *Germelshausen* zeitlich und räumlich zusammengedrängt. In der Vorstufe erstrecken sich die Ereignisse über mehrere Monate hin, und wir werden in den sieben Kapiteln zwischen Halberstadt, dem Nordseebad und der versunkenen Stadt hin und her geführt. Die Geschichte von *Germelshausen* dagegen spielt sich innerhalb vierundzwanzig Stunden ab und beschränkt sich räumlich auf das Dorf und seine Umgebung. Dies ist möglich, weil Gerstäcker sich das Märchenmotiv vom hundertjährigen Schlaf zunutze machte. Alle hundert Jahre wird das Dorf ans Licht gehoben. Die Traumwelt ist damit so eng mit der Alltagswelt verwoben, daß ihre überirdische, oder vielmehr unterirdische Herkunft zuerst gar nicht bemerkt, dann nur geahnt und erst am Schluß, nachdem wir schon jenseits des Abgrunds stehen, sicher erkannt wird.

Damit kommen wir zum zweiten Fortschritt. Wie bei einem Ibsenschen Drama haben wir den analytischen Aufbau, bei dem sich die Wahrheit nach und nach enthüllt, verbunden mit der Verwendung des Wunderbaren oder Unheimlichen. Die Spannung, mit der wir verfolgen, wie der Schleier sich nach und nach lüftet, gehört zum Anziehendsten der kleinen Erzählung. Durch die geschickte Verwendung der Motive vom Höhenrauch und von der zersprungenen Glocke wird die richtige, ahnungsvolle Stimmung erzeugt, die noch erhöht wird durch die kurzen, rätselhaften Anspielungen auf „ihren Tag“ und „die lange

Digitized by Google

Nacht," die von Gertrud, ihrem Vater und den Bauernburschen gemacht werden. Der Höhenrauch wird schon in der Vorstufe kurz erwähnt, es heißt dort bei der Beschreibung der versunkenen Stadt:

„ Am wunderlichsten erschien ihm der Himmel oben selber, denn als er dort hinaufschaute, kam es ihm vor, als ob sich oben über der glasigen Flut graugelbe Wolkenmassen überzögen . . ."

Auch für die zersprungene Glocke findet sich ein Anknüpfungspunkt in der Vorstufe, wo Gerstäcker bei der Wiedergabe der Sage von dem „ Glockengeläute " spricht, „ das zu spät die Sünder zum Gebet ruft." Vielleicht hat Gerstäcker Uhlands Gedicht „ Die verlorene Kirche " gekannt. Uhland spricht von dem fernen Glockenläuten im Walde, niemand weiß, woher es kommt, noch niemand hat den Pfad dorthin gefunden. Der Dichter selber hat in einer einsamen Wildnis die Glocke gehört, und der Klang versetzte ihn in tiefes Sinnen, sodaß es ihm schien, er habe mehr als hundert Jahre geträumt. Es ist nicht unmöglich, daß Uhland dem Verfasser von *Germelshausen*, zusammen mit dem Motiv der zersprungenen Glocke, den Gedanken an die Verlegung der versunkenen Stadt in eine Waldlandschaft und ihre hundertjährige Wiederkehr eingab. Auf eine andere Möglichkeit macht Herr Professor C. F. Schreiber aufmerksam. Im Vorwort zu der neuen Ausgabe von *Germelshausen* [3] weist er auf die auffallende Ähnlichkeit hin, die zwischen der Glockenepisode der Wirtshausszene und einer entsprechenden Szene aus E. A. Poes *The Masque of the Red Death* besteht. Nimmt man eine Beeinflussung Gerstäckers durch Poe an, was bei dem Aufenthalt Gerstäckers in Amerika durchaus möglich ist, so läßt sich auch Gerstäckers großer Fortschritt in der Handhabung des Unheimlichen (vergl. den Leichenzug, das unterdrückte Tischgebet usw.) und des kunstvollen Aufbaus leichter verstehen.

Der dritte Fortschritt zeigt sich in der individuellen Charakterisierung. In der Vorstufe ist die Schilderung der Örtlichkeiten (Großstadt, Seebad, versunkene Stadt) ganz allgemein. Die Ereignisse könnten ebenso gut in einem anderen modernen

[3] Verlag: A. A. Knopf, New York, 1927.

Digitized by Google

Erdteil spielen. In *Germelshausen* wird die Handlung in ein altdeutsches Dorf verlegt. Dadurch hat der Verfasser Gelegenheit, nicht nur Gedachtes, sondern Geschautes und Erlebtes zu schildern. Der schmale Hausgang und die blank gescheuerte, geräumige Bauernstube mit dem mit Sand bestreuten Boden und den dampfenden Klößen auf dem Tisch; der sonntägliche Tanz in der dichtgedrängten Wirtsstube mit den Musikanten und den Bauernburschen im Sonntagsstaat sind geschaute Bilder, besonders die Naturbilder vom hereinbrechenden Sturm und dem dämmernden Morgen sind erlebt. Auch die Charakterisierung der Personen ist individueller geworden. In der Vorstufe ist der schlanke, zarte Edward mit dem bleichen Gesicht, der hochgewölbten Stirn und den schwärmerischen blauen Augen ein recht konventioneller Held für junge Mädchen. Viel lebenswahrer wirkt der junge lebensfrische Maler, wenn er auch für viele Leser etwas zu sentimental ist. In der Tat erschiene uns *Germelshausen* gar nicht so rührselig, wenn wir nicht im letzten Satz von den großen, hellen Tränen läsen. Auch der Vater des Mädchens ist in der Vorstufe im herkömmlichen Stil gehalten. Er ist Stadtschreiber und deswegen, wie es sein Beruf mit sich bringt, mit seiner geschnörkelten Rede bald untertänig, bald gönnerhaft, etwas hinterlistig und schadenfroh. Der Hausherr in Germelshausen trägt die Züge des deutschen Großbauern; bestimmt in seinem Auftreten, ziemlich wortkarg und heimlich trotzig, mit etwas derber Fröhlichkeit, wenn er aufgewärmt wird, und doch mit einem Galgenhumor, den wir achten müssen.

Am wichtigsten ist die Wandlung in der Gestalt des Mädchens. In der Vorstufe trägt sie äußerlich noch deutlich die Züge der Nixe. Ein bleiches schönes Mädchenhaupt mit marmorner Stirn und einer Fülle von rabenschwarzen, feuchten Locken. Sie hat aber eine echt irdische Mädchenseele, die sich lange bitten läßt, dann aber umso inniger an dem Geliebten hängt. In *Germelshausen* ist aus der Nixe ein lebensvolles, natürliches Bauernkind geworden, impulsiv und schamhaft, kindlich und doch reif durch schmerzliche Erfahrung. Das Loreleimotiv ist hier ganz vermenschlicht. Wenn wir auf die Erzählung zurückblicken, so taucht der Gedanke an den Men-

Digitized by Google

schenfang nur einmal klar hervor. Bei der Ankunft des Fremdlings, sagt der Vater: „Was sie sich für einen schmucken Gesellen mitgebracht hat" und später: „der tut's auch." Gertrud selber ist nur hinausgegangen um ihren rechtmäßigen Geliebten zu erwarten. Als sie dann erfährt, daß der Fremde ein Maler ist, denkt sie zuerst nur an die Kirchenbilder und sagt: „und Ihr müßt dann bei uns bleiben recht, recht lange Zeit bis—wieder unser Tag kommt und die Bilder fertig sind." Erst später, als Arnold ihr gesteht, daß er gerne so lange bei ihr bleiben wolle, bis sie ihn fortgehen heiße, bleibt sie plötzlich stehen, sieht ihn groß und ernst an und sagt: „Wolltet Ihr das wirklich?" Hier muß der Gedanke, den Fremden für sich zu behalten, zum ersten Mal in ihr aufgetaucht sein, denn sie geht in Gedanken versunken neben ihm her. Auf dem Nachmittagsspaziergang, als sie ihre Freundinnen trifft, flüstert sie ihnen etwas zu, worauf die Mädchen den jungen Mann mit mitleidsvollen Blicken ansehen.

Und dann kommt die Rettung: nicht durch das mechanische Gesetz des Zauberspiegels, sondern durch die Wandlung eines impulsiven Mädchenherzens, das im Andenken an die Mutter lieber noch hundert Jahre an Liebe darbt, als einer Mutter den Sohn raubt. Aus Mitleid und selbstloser Liebe wird Arnold vor dem schrecklichen Schicksal bewahrt. Um so herber wirkt der Schluß, wenn selbst diese Tat reiner menschlicher Güte den Fluch, der auf Germelshausen liegt, nicht zu mildern vermag, und wenn der düstere Hintergrund, der während der Handlung immer deutlicher hervortritt, zuletzt das ganze lebensvolle Bild verschlingt und nur noch eine wehmütige Erinnerung zurückläßt.

YALE UNIVERSITY

Digitized by Google

ARTHUR SCHNITZLER ALS ERZÄHLER[1]

VON MAX QUADT

SCHNITZLER ist hauptsächlich durch seine Dramen bekannt, obwohl seine Befähigung zweifellos mehr auf dem Gebiete des Erzählens liegt. Zum Dramatiker fehlt ihm das Temperament, seinen Bühnenschöpfungen mangelt die Geschlossenheit.

Nur e i n e n Roman (*Der Weg ins Freie*, 1905–7) hat er geschrieben, und dieser ist mehr eine Aphorismen- und Essaysammlung, eine philosophisch-soziologische Studie über das Wien seiner Zeit, besonders die Judenfrage; der Komposition fehlt die Konzentriertheit, alles zerflattert.

Seine Bedeutung als Erzähler liegt auf dem Gebiete der Novelle, Novellette; manche dieser Schöpfungen (*Blumen*, *Ein Abschied*, *Die Fremde*, *Der Tod des Junggesellen*, *Der tote Gabriel*) sind dabei nur als Skizzen anzusprechen; die *Dreifache Warnung* und *Die Hirtenflöte* nähern sich dem Märchen; *Frau Beate* *Der Garlan* der Romanform. Von 1913 an haben die Novellen einen realeren Zug, werden umfänglicher und zeigen im ganzen ein etwas anderes Gepräge als die früheren Novellen. Der den früheren Novellen eigentümliche sinnende Zug ist zurückgetreten, die 1908 erschienene Novelle *Casanovas Heimfahrt* ist schon als einzelner Vorläufer in dieser Art geschrieben; 1925 kehrt der Dichter mit *Fräulein Else* wieder zu der typischen „Schnitzlerschen" Novelle zurück.

Wien ist die Geburts- und Lebensstadt Schnitzlers, und Wien gibt seinen Werken völlig das Gepräge: Es ist Wiener Kunst, was uns hier entgegentritt. Von wenigen Ausnahmen wie *Casanovas Heimfahrt*, *Fräulein Else* abgesehen, ist der

[1] *Gesammelte Werke* von Arthur Schnitzler. Erste Abteilung: *Die erzählenden Schriften* in 3 Bänden. Berlin: S. Fischer, 1913. *Casanovas Heimfahrt*. Berlin: S. Fischer, 1909. *Frau Beate und ihr Sohn*. Berlin: S. Fischer, 1913. *Dr. Gräsler*. London: Chapman & Hall, Ltd., 1924. (Dieses Werk war mir leider nur in englischer Sprache zugänglich.) *Fräulein Else*. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1925. Dr. Julius Kapp, *Arthur Schnitzler*. Leipzig: Xenien Verlag, 1912.

Digitized by Google

Schauplatz Wien, die Menschen sind „ Wiener Blut ": Grafen, Wiener Juden, Angehörige der höheren und niederen Bürgerkreise, vom Politiker und Literaten bis zum „ süßen Mädel "— einer von Schnitzler in die Literatur eingeführten Gestalt—treten uns entgegen. Sie sind alle erfüllt von einem gewissen Leichtsinn, wie es traditionellerweise zum Wienertum gehört. So in den meisten seiner Novellen; doch in *Casanovas Heimfahrt*, in *Dr. Gräsler* und in *Frau Beate und ihr Sohn* zeigt er sich auch als Meister ernster Charaktere.

Dem erwähnten Leichtsinn liegt allerdings tatsächlich ein gewisser pessimistischer Zug, ja in den späteren Werken mehr und mehr schon geradezu Fatalismus zugrunde. Gott! das Leben verfliegt ja so schnell, so wenig liegt es in der Macht des einzelnen, es zu lenken, und am Ende steht der Tod! Da gilt es, so viel aus der einzelnen Situation zu machen als irgend möglich. Nein, sie sind keine Kämpfer, diese Gestalten Schnitzlers. Sie sind Psychomelancholiker, wie Anatol in dem Drama gleichen Namens sich einmal selbst nennt. Die Kraft zum Handeln fehlt ihnen; die lange Entwicklung der Dinge erst bis zum Unausweichlichen bringt sie zum Handeln, wenn es sozusagen schon zu spät ist, wie in der Novelle *Der Mörder*, wo der Held, zwischen zwei Frauen stehend, nicht die Kraft fühlt, sich von der Frau, von der doch geschieden sein muß, loszumachen, das Unvermeidliche immer wieder aus Mangel aus Entschlußkraft hinausschiebt, selbstbetrügerisch auf eine Lösung von außen her wartend, so beide Frauen betrügend, schließlich zum Töten gedrängt ist, aber auch dann zum Gift greift, was gewissermaßen keine Handlung erfordert, ja, es so einrichtet, daß die Frau das Gift im Schlaftrunk nimmt, und es aussieht, als ob sie eines natürlichen Todes gestorben wäre. „ Nicht wir sind es, die unser Schicksal machen, sondern meist besorgt das irgend ein Umstand außer uns, auf den wir keinerlei Einfluß zu nehmen in der Lage waren, ja nicht einmal in den Kreis unserer Berechnungen einbeziehen konnten." (*Der Weg ins Freie*, S. 45.) Schnitzlers Menschen sind resigniert, und die Verhältnisse gestalten sie, nicht umgekehrt. Im tiefsten Grunde ihrer Seelen schlummert das Bewußtsein, „ daß es ja alles eigentlich keinen Zweck habe." Sie genießen das Leben

Digitized by Google

heiter-resigniert, wo immer möglich, ohne doch irgendwo brutal zu werden. In erstaunlichem Maße kommt ihnen allerdings oft durch ihr egozentrisches Wesen das Mitleid abhanden, so daß etwa einmal *Fräulein Else* selbst wünscht, ihr Vater möchte sterben, nur einen Augenblick zwar, sie empfindet es sofort selbst als ungeheuerlich, doch in ihren tiefsten Tiefen schlummert der Gedanke. Ausnahmsweise hat Schnitzler in Casanova (*Casanovas Heimfahrt*, 1909) einen Menschen gezeichnet, der wenigstens in seinem früheren Leben ein großer Handelnder war, allerdings bezeichnenderweise vom Dichter zu einer Zeit dargestellt wird, wo seine frühere Kraft schon so gesunken ist, daß er nur noch auf Umwegen zu dem erwünschten Ziel gelangen kann, der Sieg ist ein Pyrrhussieg und beweist nur, daß er künftighin besser resignieren müsse.

Dabei bilden zwei Themen den Hauptinhalt aller Schnitzlerschen Werke: Liebe und Tod; richtiger Lieben und Sterben. Es treten aber keine großen, tragischen Schicksale hervor. Es ist ein etwas müdes, weiches, schwüles Lieben. Gerne verweilt Schnitzlers Kunst dabei bei der nicht legitimen Liebe, doch, geschult an den Franzosen, herausgewachsen aus alter Wiener Kultur, versteht er es dann stets meisterhaft, alles Häßliche, Niedrige zu meiden. In heikelsten Szenen stehen ihm Worte zur Verfügung, die das Gemeine nicht herausstellen, auch ist er ein Meister des Verschweigens, Andeutens. Nie bringen seine Schriften Situationen, die den Boden der Ästhetik verlassen. Und vor dem Tod haben die Schnitzlerschen Menschen eine gewaltige Angst, man denke nur an die Novelle *Sterben*, und in *Frau Beate und ihr Sohn* äußert der sonst lebenskräftige und mutige Doktor Bertram: „Er sei durchaus nicht tollkühn und habe gegen den Tod Erhebliches einzuwenden" (S. 61).

Die beiden lebenschaffenden und lebenvernichtenden Rätselfragen des Lebens werden wieder und wieder studiert. Nein, seziert! Wien ist die Geburtsstadt der Psychoanalyse, die Lehrstätte Freuds. Schnitzlers Vater war Professor der Medizin, er selbst ist Arzt und hat sein Fachwissen mit meisterhaftem Geschick für seine künstlerische Betätigung verwandt. Auch Novellisten vor ihm suchen den seelischen Unterbau eines Geschehens, einer Tat bis in die feinsten Einzelheiten darzulegen;

Digitized by Google

ich erinnere nur an Paul Heyse. Aber sie sind gewissermaßen Laien, Schnitzler geht mit wissenschaftlichem Rüstzeug an die Aufgabe: er treibt wissenschaftlich fundierte Seelen-Anatomie. Jemand hat Heyse einmal den Frauenarzt unter den deutschen Novellisten genannt; Schnitzler ist der Psychoanalytiker (auch besonders für Frauen) unter den deutschen Novellisten.

Das „ Werden " oder „ Zerfallen " der Liebe, das „ Werden " des Sterbens zergliedert er besonders gerne.

Die „ unerhörte Begebenheit " im Sinne der älteren Novelle fehlt in der großen Mehrzahl der Novellen durchaus (Ausnahmen bilden die auch sonst in der Technik abweichenden Novellen: *Casanovas Heimfahrt*, und *Frau Beate und ihr Sohn*). Selbst wenn es möglich wäre wie in *Sterben* und sonst, ist bei der Darstellung des äußeren Geschehens gewöhnlich gar nicht der Versuch gemacht, diesem eine interessante Wendung zu geben. Auf das Einzigsein des Geschehens wird—im Gegensatz zu der älteren Novellistik—kaum noch ein besonderer Wert gelegt. In *Sterben* durchlebt Felix sein letztes Lebensjahr nicht anders als es viele andere Lungenkranke tun. Das Interesse des Dichters ist vollkommen darauf konzentriert, bis ins einzelne hinein darzustellen, welches das Auf und Ab in der Seele und den Gedanken des Kranken ist und auch bei der Frau an seiner Seite. In der Novelle *Die Toten schweigen* ist das äußere Geschehnis ein Unglücksfall, wie viele jeden Tag—und oft interessantere—in großstädtischen Zeitungen stehen, in *Frau Bertha Garlan* steht im Mittelpunkte eine Frau, die vor der endgültigen Resignation im kleinen Provinznest noch einmal von Lebens- und Liebeshunger gepackt wird. Hier hätte die ältere novellistische Schule das Problem der älteren Frau, in der zum letzten Male das Liebesverlangen stark aufflammt, durch Ausführungen dem Leser verständlich zu machen gesucht, sei es, daß der Dichter selbst gesprochen hätte, sei es, daß die Personen sich unterhalten hätten.

Nichts von alledem bei Schnitzler. Er wendet gewissermaßen ein kühleres, objektiveres, wissenschaftliches Verfahren an; er spricht nicht, erklärt nicht, er zeigt einfach Tatsachen, gibt einen minutuösen Krankheitsbericht. Schnitzler betont nicht im Stile des 18ten Jahrhunderts das äußere Ereignis,

Digitized by Google

auch macht er es nicht wie die spätere Schule, die auch noch das „ unerhörte Ereignis " in den Vordergrund rückt und über die parallelgehenden inneren Vorgänge doziert, er führt den Leser in den psychologischen Anatomiesaal, er hält ihm keinen psychologischen Vortrag, sondern seziert vor seinen Augen und legt die Nervenfasern bloß.

Von einem dramatischen Aufbau kann in Schnitzlerschen Novellen keine Rede sein, abgesehen allerdings von den Novellen *Casanovas Heimfahrt* (1909), *Frau Beate und ihr Sohn* und allenfalls auch *Dr. Gräsler*. Die Peripetie fehlt oft wie in *Sterben*, wo die Erzählung im langsamen Fluße zum Ende, eben zum Tode führt. Selbst in *Ein Abschied* kann man von einem „ Umschwung " kaum sprechen; es ist ein interessantes Stück von Seelenzergliederung, keine eigentliche Geschichte. In der *Frau des Weisen* liegt das den Umschwung Herbeiführende eigentlich außerhalb der Geschichte. In *Die Toten schweigen* liegt gar kein regelrecht kunstvoll durchkomponierter Unterbau bis zum schreckhaften Geschehen vor, es liegt nicht eine Kopierung von Ursache und Wirkung, ein Durch- und Wegeneinander, sondern einfach ein Nacheinander vor. Die Lösung kommt auch zum *Leutnant Gustl* von außen her.

Experimentartig, wie in der Chemie bringt er zweierlei, hier einen Menschen und eine Situation, zusammen und beschreibt dann genau wissenschaftlich den sich entwickelnden Prozeß. Eigentliche Höhepunkte, besondere Überraschungen gibt es dabei nicht viel, kein besonders überraschendes Ende, es sei denn, daß er den Vorgang durch äußeres Eingreifen wie im *Leutnant Gustl* unterbricht.

Schnitzler versteht es, ein angenehmes melancholisches Gefühl zu erwecken und bietet gewissermaßen Seelenanalyse in „ volkstümlicher Form." Das Ganze wird vorgetragen in anheimelnder Wiener Sprache, ist umhaucht von Wiener Atmosphäre. Die Ereignisse selbst bieten gewöhnlich nicht so sehr viel Interessantes; die Gestalten werden durch den Wiener Anhauch liebenswürdig nett, doch kaum interessant. Der eigentlich tragische Charakter fehlt bei Schnitzler.

Neueste Methoden der Seelenanalyse sind Schnitzler be-

Digitized by Google

kannt.[2] Er weiß von der Lehre der Psychoanalyse, daß nicht große Erlebnisse, sondern das Kleine, Kleinste, das aus dem Unterbewußtsein Kommende in weitgehendem Maße das Geschick der Menschen beeinflußt. Der Anblick alter Blumen in *Blumen* und ihre Ersetzung durch neue etwa ist von Bedeutung. Die Gesetzmäßigkeit der Seele sucht Schnitzler bis in ihre feinsten Verästelungen hinein zu verfolgen, zeigt, wie Gedanken aus dem Unbewußten, dem Traum heraus emporwachsen in das Bewußtsein der Person. Er achtet nach Freudscher Lehre auf Durchstrichenes in Briefen: „Ich war ganz glücklich"—sie strich „ganz glücklich" wieder aus und setzte dafür „sehr erfreut" (*Frau Bertha Garlan*, S. 56); Frau Bertha verspricht sich immer wieder, als sie das erste Mal mit Emil zusammen ist: sie mochte lügen, sich selbst betrügen, Schnitzler spricht darüber nicht weiter, erwähnt nur die Tatsache des dauernden Versprechens, und wir wissen, daß sich so die aus dem Unterbewußtsein kommende Wahrheit kundtut.

Die Technik, jedes fühlbare Eingreifen des Erzählers in die Erzählung möglichst zu vermeiden, wurde allerdings schon von den Impressionisten gepflegt, ja, geht sogar schon auf Spielhagen zurück; aber erst Schnitzler betreibt sie geradezu wissenschaftlich.

Die Psychoanalyse lehrt, daß man Unangenehmes besonders leicht vergißt, und wir finden die Anwendung der Lehre bei Schnitzler: „Er hatte den festen Willen, sich seiner toten Gattin zu erinnern, aber so sehr er seine inneren Sinne bemühte, . . . usw" (*Der Tod des Junggesellen*, S. 207). Ich führe noch ein Beispiel dafür an, wie Schnitzler den Leser über die wahre Lage der Dinge zu unterrichten weiß, auch wenn die Personen der Geschichte sich selbst darüber täuschen:

„Es drängte sich ihr auf, daß er Ferdinands Schatten mit Absicht heraufbeschwor, als wäre er bestellt, über ihre Treue zu wachen und sie vor einer nahenden Gefahr zu warnen und behüten. Wahrhaftig, die Mühe konnte er sich sparen. Was gab ihm ein Recht, was den Anlaß, sich in solcher Weise zum Anwalt und Schützer von Ferdinands Andenken aufzuwerfen?

[2] Eine regelrechte psychoanalytische Untersuchung der Werke Schnitzlers von fachmännischer Seite bietet: Dr. Theodor Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden: Bruns, 1913.

Digitized by Google

Was in ihrem Wesen forderte zu so verletzender Mißdeutung heraus? Wenn sie heute mit den Heiteren mitzuscherzen und mitzulachen vermochte und lichte Farben trug, wie früher einmal, so konnte doch kein Unbefangener anderes darin erblicken, als den bescheidenen Zoll, den sie dem allgemeinen Gesetz des Weiter- und Mitlebens darzubringen schuldig war. Aber jemals Glück oder Lust zu empfinden, jemals wieder einem Manne anzugehören, an eine solche Möglichkeit konnte sie auch heute nicht ohne Widerwillen, ja ohne Grauen denken; und dieses Grauen, sie wußte es von mancher schlaflos einsamen Nacht her, durchwühlte sie immer tiefer, wenn unbestimmte Regungen der Sehnsucht durch ihr Blut rauschten und ziellos untergingen. Und wieder sah sie den Direktor, der nun schweigend an ihrer Seite einherging, flüchtig an, aber erschreckt beinahe spürte sie um ihre Lippen ein Lächeln, das aus dem Grunde ihrer Seele gekommen war, ohne daß sie es gerufen, und das untrüglich, beinahe schamlos, deutlicher als alle Worte sprach: Ich weiß, daß du mich begehrst, und ich freue mich darüber, sie sah in seinen Augen ein Aufblitzen wie eine— Frage, gleich darauf aber ein Sichbescheiden und Trübewerden. Und er richtete ein gleichgültig höfliches Wort an Frau Arbesbacher . . ." (*Frau Beate und ihr Sohn*).

Andreas Thameyers letzter Brief ist auch ein gutes Beispiel dafür, wie ein Mensch sich selbst und andere zu betrügen sucht, Schnitzler uns aber hinter den Vorhang sehen läßt. Der kundige Psychoanalytiker weist mit sachverständigem Wink den Leser auf diese und jene kleine Einzelheit hin, die ihm zeigt, daß es tatsächlich anders liegt, als der Betreffende uns glauben machen will. Ja, die Leute betrügen sich selbst, aber den Leser bewahrt wieder der sachverständige Dichter vor Täuschung.

Die äußere Welt spielt in Schnitzlers Erzählungen nur soweit eine Rolle als sie seinen Personen bewußt wird: das Vorbeigehen oder besondere Benehmen einer Person, irgend eine Nichtigkeit wird bemerkt; Größeres, das von älteren Novellisten wäre beschrieben worden, bleibt unbeachtet. Wenn Frau Bertha Garlan durch die Straßen Wiens flaniert, so erfahren wir weiter nichts über das Aussehen dieser Straßen, über das Treiben in ihnen, aber irgend ein herzlich unbedeutendes Schaufenster lenkt die Aufmerksamkeit der Frau auf sich, der Blick eines vorbeigehenden fremden Menschen wird erwähnt.

Digitized by Google

Als technisches Mittel für sein Verfahren bevorzugt Schnitzler den Gedankenmonolog, der meistens auch die ganze Vorgeschichte gibt, indem das frühere Leben der Personen an ihrem inneren Auge vorüberzieht. In seinen Dramen ist es ja im allgemeinen ähnlich, man hat sie ja wohl auch „ novellistische Dramen " genannt; tatsächlich könnte man seine Dramen mehr „ aufgeführte Novellen " nennen. Schnitzlers Novellen setzen sich in der Hauptsache überhaupt aus Monologen und Dialogen zusammen. Der Dichter selbst spricht verhältnismäßig wenig. Erst in den Werken von 1913 ab tritt der Dichter selbst mehr hervor, auch finden sich jetzt mehr indirekte Inhaltsangaben von Gesprächen. Eine sehr gute Anschauung von Schnitzlers Monolog-Dialog-Technik gibt der Beginn der Novelle *Fräulein Else*. Der findige Herausgeber hat sogar die Worte der beiden Dialog-Personen durch zweierlei Druck unterschieden.

In den Novellen *Casanovas Heimfahrt* (1909), *Frau Beate und ihr Sohn* (1913) und *Dr. Gräsler* weicht Schnitzler allerdings in erheblichem Maße von seiner üblichen Technik ab; er hat sich hier in der Technik der älteren novellistischen Schule versucht; das äußere Erlebnis tritt viel mehr in den Vordergrund, der Stoff selbst spielt eine viel größere Rolle, die reine Seelenanalyse tritt erheblich zurück, wenn sich allerdings auch in diesen Novellen noch immer Schnitzlerscher Geist bei Darstellung und psychoanalytischer Auswertung von Träumen usw. zeigt. Im Gegensatze zu seiner sonstigen Technik führt hier Schnitzler Personen durch Briefe ein, so Dr. Teichmann in *Frau Beate und ihr Sohn* (S. 37). Die Vorgeschichte von Personen wird gesprächsweise berichtet, während wir sie sonst gewöhnlich im Selbstgespräch kennen lernen (vgl. *Casanovas Heimfahrt*, S. 50). Seelische Erregungen werden äußerlich gekennzeichnet: „ ‚O,' sagte Fortunata, und unter dem— gepuderten Gesicht zeigte sich eine leichte Röte " (*Frau B. und ihr Sohn*, S. 37). Im Gegensatze zu den sonst vorherrschenden Gedankenmonologen finden sich hier dramatisch anmutende Dialoge von längerer Ausdehnung wie etwa die Unterhaltung zwischen Beate und Fortunata, als die Mutter versucht, ihren Sohn von Fortunata fernzuhalten. Der Gebrauch, die

Digitized by Google

Natur ausführlich zu beachten und besonders zum Parallelismus mit Vorgängen oder Seelenstimmungen zu benutzen, tritt stark hervor (*Casanovas Heimfahrt*, S. 24). In *Fräulein Else* (1925) gibt Schnitzler dann wieder eine Glanzleistung seiner alten Technik, an *Leutnant Gustl* erinnernd (1901), aber jene Novelle überragend.

Das Leben der Schnitzlerschen Personen wird von irgendwelchen geheimnisvollen Mächten, die der Mensch nie erkennen kann, nach ewigen Gesetzen gelenkt.

Schnitzler zeigt sich damit tatsächlich auch resigniert hinsichtlich des vollen Erfolges seiner eigenen Technik der psychoanalytischen Lösung von seelischen Zusammenhängen. Wir können tief und immer tiefer in das Labyrinth der Seele eindringen, um die ersten Würzelchen, Wurzelfasern der nach außen hin sichtbaren Handlungen zu erforschen, doch dringen wir nie bis zum letzten Grunde, es erscheinen dahinter immer neue Abgründe ins Unendliche: „Ja ich habe mich unschuldig gefühlt. Irgendwo in meiner Seele—wo anders, tiefer vielleicht habe ich mich schuldig gefühlt—noch tiefer, wieder schuldlos. Es kommt immer nur darauf an, wie tief wir in uns hineinschauen. Wenn die Lichter in allen Stockwerken angezündet sind, sind wir doch alles auf einmal: schuldig und unschuldig, Feiglinge und Helden, Narren und Weise." Eine schwächlich relativistische Lebenseinstellung, eine müde Resigniertheit spricht aus den Worten. Es versteht sich, daß Schnitzler nicht viel von dem sogenannten Charakter hält.

„Und es klang durch die Nacht, umklammernd und unergründlich fern zugleich: Erkannt hat mich kein Sterblicher noch, der Namen hab' ich viele: Bestimmung nennen mich die Abergläubischen, die Toren Zufall und die Frommen Gott. Denen aber, die sich die Weisen dünken, bin ich die Kraft, die am Anfang aller Tage war und weiter wirkt unaufhaltsam in die Ewigkeit durch alles Geschehen" (*Die dreifache Warnung*, S. 47). Es hat keinen Zweck, dieser Gewalt zu widerstehen. Der Jüngling in der *Dreifachen Warnung* versucht es und wird bestraft. Das Rätsel dieses Letzten, Geheimnisvollen, des Fatums läßt sich nicht in gelehrte Schlagworte fassen. Es wirkt nur lächerlich, wenn Menschen wie in dem *Tagebuch der*

Digitized by Google

Redegonda das instinktive Wirken der Frau dadurch zu erklären suchen, daß die Frau den „ Urgründen des Lebens " näher sei. Ein „ unbegreifliches Lachen " klingt dem totgeweihten Jüngling in der „ dreifachen Warnung " entgegen, als er nach dem letzten Sinn des widersinnig scheinenden Geschickes fragt. „ Das ungeheuere Allleben läßt sich nicht auf eine Schulformel zurückführen," sagt Brandes einmal.

So gleiten wir in den Werken *Das Tagebuch der Redegonda* (1909), *Die dreifache Warnung* (1911), in das Gebiet des Mystischen hinüber. So sehr sind wir Menschen von dem Geheimnisvollen umsponnen, daß Gedanken, wenn sie stark genug sind, geradezu Körperlichkeit gewinnen können: wir nähern uns einer Kunst, die schon an die deutsche Mystik des 13. Jahrhunderts erinnert. Schnitzler zeigt sich darin durchaus als zeitgenössischer deutscher Dichter, selbst umfangen von dem heute in Deutschland weitverbreiteten Zuge zu Mystik, Okkultismus. Ich brauche nur auf die Wirkung der Schriften und des Erscheinens Rabindranath Tagores in Deutschland, auf die vielen Übersetzungen indischer und überhaupt orientalischer Werke ins Deutsche, auf die schon seit einiger Zeit so stark im deutschen Buchhandel hervortretenden Neuausgaben der Mystiker usw. hinzuweisen.

Im *Tagebuch der Redegonda* durchleben zwei Menschen alle Liebessüßigkeit, alle tragischen Folgen bis zum Tode, und haben sich doch kaum gesehen, nie gesprochen: nur ihre Phantasie hat gespielt und wunderbare Kräfte der seelischen Fernbeeinflussung bewirken, daß die Vorgänge, wie jeder sie in seinem Tagebuch aufzeichnet, parallel gehen. Und für wirkliche Handlungen büßen sie: die Frau stirbt, als ihr Gatte das Tagebuch entdeckt, der Mann duelliert sich mit dem Gatten. Das Pathologische vermeidet der Dichter nur dadurch, daß er die Erzählung in einen Rahmen kleidet, ja, in einen doppelten, und so daraus einen „ Traum, ein Leben " auf dem novellistischen Gebiete macht.

Die Macht der Gedanken mag überhaupt viel größer sein als menschliche Wissenschaft objektiv aufzeigen kann. Gute und böse Wünsche mögen in das materielle Geschehen der Welt eingreifen; wir werden geradezu an die Erzählungen vom „ bösen Blick," vom „ An- " und „ Verwünschen " etc. erinnert:

Digitized by Google

„ Ich will Sie was fragen, Heinrich, aber lachen Sie mich nicht aus. Halten Sie es für möglich, daß ein neugeborenes Kind daran sterben kann, daß man es nicht so herbeisehnt, wie man sollte: aus zu wenig Liebe gewissermaßen?—Halten Sie denn sowas für vollkommen ausgeschlossen?

Vollkommen ausgeschlossen, das kann man nicht einmal sagen. Die Wurzeln verschlingen sich ja gewiß oft so tief, daß wir unmöglich dort hinabschauen können. Ja vielleicht gibt es sogar solche Zusammenhänge " (*Der Weg ins Freie*, S. 457/8).

Ja, die Personen stehen gelegentlich so unter Gedankenzwang, daß sie etwa bestimmte, völlig unsinnig scheinende Zusammenhänge konstruieren. Fräulein Else in der gleichnamigen Novelle kann ihren Vater dadurch vor dem Ruin retten, daß sie sich vor dem zur Hilfe bereiten Manne auskleidet. Zwischen zwei schrecklichen Möglichkeiten hat sie zu wählen: dem Ruin ihres Vaters und eigener Entwürdigung; sie macht ihre Wahl schließlich davon abhängig, ob ein ihr begegnender fremder Mann sie grüßen werde oder nicht und dann davon, ob der Kellner im Speisesaale den Kaffee an einen bestimmten, von ihr gewissermaßen „ gewetteten " Tisch bringen werde oder nicht.

Ich gebe die beiden sehr charakteristischen Beispiele:

„ Wenn Sie mich grüßen, so kehre ich wieder um. So grüßen Sie mich doch. Ich sehe Sie doch so liebenswürdig an—er grüßt nicht. Vorbei ist er. Er wendet sich um, ich spüre es. Rufen Sie, grüßen Sie! Retten Sie mich! Vielleicht sind Sie an meinem Tode schuld, mein Herr! Aber Sie werden es nie erfahren " (*Fräulein Else*, S. 117).

„ Wenn der Kellner den schwarzen Kaffee dem alten Herrn dort serviert, so geht alles gut aus—wenn er ihn dem jungen Ehepaar in der Ecke bringt, so ist alles verloren."

Schnitzlers Menschen sind von gesteigerter Sensibilität, Empfinden erscheint ihnen oft untrüglicher als Beweis.

Man kann das Leben eigentlich überhaupt nicht so recht verstehn; liebe Menschen sterben, und man selbst lebt weiter, eigentlich doch als ob nichts geschehen wäre;—ganze Novellen: *Der tote Gabriel* sind diesem Gedanken geweiht,—Kinder wachsen heran: schwer faßbar, daß das Kind, welches einst

Digitized by Google

im Garten mit Ball und Reifen spielte, als ihr Mann noch lebte, identisch ist mit dem jungen Manne, der jetzt im Nebenzimmer schläft:

„ Und so daß sie es mit ihrem Verstande wußte, daß der Hugo, der da drin im Nebenzimmer, mit jenem neuen, schmerzlich gespannten Zug um die Lippen, auf dem Divan schlief, dasselbe Menschenkind war, das vor wenig Jahren noch im Garten gespielt hatte—Mit ihrem Gefühl vermochte sie das nicht zu fassen, so wenig wie, daß Ferdinand tot sein sollte, wahrhafter tot als Hamlet, als Cyrano, als der königliche Richard, in deren Masken sie ihn so oft hatte sterben sehen " (*Frau Beate und ihr Sohn*).

Und in der *Hirtenflöte* (1911) zeigt uns Schnitzler, daß es auch keinen Zweck hätte, unser Leben voll auszuleben, um so die „ verdrängten Triebe " nicht erst entstehen zu lassen, auf welche die Psychoanalyse eine große Reihe zunächst oft in ihren Fundierungen nicht recht verständlicher Handlungen zurückführt. Die Hauptfigur Dionisia belehrt ihren überweisen Gatten: „ Und hast nicht erkannt, daß jedem menschlichen Dasein nur ein schmaler Strich gegönnt ist, sein Wesen zu verstehen und zu erfüllen? " Und sie erwähnt dann das einzige, mit jedem Menschen einmal geborene und niemals wiederkehrende Rätsel seines Wesens. Der Weise kann nur erschaudern „ vor dem Hauch der tausend Schicksale," die um eines Menschen Stirne fließen.

UNIVERSITY OF WISCONSIN

Digitized by Google

A KEY TO JAKOB WASSERMANN

By ALBERT W. ARON

RECENT international literary relations have presented the surprising phenomenon that, before the waves of racial prejudice engendered by the war had been stilled, three German novels by a writer almost unknown in America were translated and published in America by one of our foremost publishing houses and have gained a hearing beyond the publishers' fondest hopes. They are, of course, Jakob Wassermann's *Christian Wahnschaffe* (*The World's Illusion*), *Das Gänsemännchen* (*The Goose Man*), and *Ulrike Woytich* (*Gold*). To these there have been added more recently *Faber oder die verlorenen Jahre* (*Faber or the Lost Years*) and *Laudin und die Seinen* (*Wedlock*). This reception of these foreign novels is especially surprising in view of the fact that we have here novels differing basically in content and technique from anything we have in America. One competent and sane American critic, Joseph Wood Krutch, does not hesitate to name Wassermann together with the greatest prose epic writers. In his review of *Gold* he says, "In the 19th century only Dostoievsky and Tolstoi equalled Wassermann in his torrential energy," and again, "Wassermann has not only experimented with a new form for the novel but he has actually created one." After reviewing the novel at length, he concludes, "Any one might have realized such an intention; only a genius could have realized the plan."

While critical opinion on Wassermann in Germany is divided, there can be no gainsaying the fact that he plays a very important rôle in German literature and thought to-day, especially in view of the fact that some of his books are among the best sellers in Germany.

These few prefatory remarks are offered as a kind of guaranty that it is not only in my estimation that Wassermann is worthy of serious critical treatment. Throughout the great diversity

Digitized by Google

of his very voluminous literary output he has always remained true to a peculiar social vision, which has developed but not changed. It is in his social vision perhaps more than in any other phase that we may find a key to the understanding of Wassermann. It goes without saying that the social vision of a writer like Wassermann becomes of vital importance in a world crisis like the present one.

The great literary importance of Wassermann consists in his having come nearer to realizing the ideal of the expressionistic writers, a group to which he does not ostensibly belong, than any of the iconoclastic expressionists themselves. He stands in a somewhat similar relation to absolute consistent expressionism as did Gerhart Hauptmann to consistent naturalism. Certain social views may be called directly programmatic for the expressionists; Wassermann has been actuated from the very beginning of his literary career by a social vision closely akin to that of the expressionists, though he antedates their movement by a number of years.

It is easier to name some of the characteristics of the expressionists than to give a satisfactory comprehensive definition of expressionism. In all things one finds the opposite of impressionism, of naturalism. Instead of scientifically accurate photographs one finds types; in place of exact depiction of environment and like influences one encounters "das Allgemeinmenschliche." Instead of the struggle for the survival of the fittest there appear pacifistic tendencies.

In his well-known anthology of expressionistic verse, *Menschheitsdämmerung*, Kurt Pinthus formulates what he calls the four "Gefühlskreise" of expressionism: 1. Entdeckung des Gegensatzes zu der Umwelt. Widerspruch gegen die Kriegsführung einer mechanisierten Zeit; 2. Erweckung des Herzens; 3. Aufruf und Empörung; 4. Liebe zum Menschen.

This summary, it is clear, is a social program in itself. This paper will attempt to show how Wassermann's social vision rests in the main on this basis.

Since the publication of Wassermann's autobiographical *Mein Weg als Deutscher und Jude* it has become increasingly clear how his social vision, as it appears in his novels, is the

Digitized by Google

necessary outgrowth of his personal experiences and sufferings. In speaking of all the hindrances put in his way as a Jew, he says that he was, however, assured of legal rights and a feeling of individual security. He continues: "Sind diese beiden Faktoren einmal gegeben und zugestanden, so wird von ungleich höherer Wichtigkeit für ihn die Frage, wie er sich zur Allgemeinheit verhält und wie die Allgemeinheit zu ihm. Daraus erwächst ihm die Erkenntnis seiner Lebensaufgabe und je, nach der Entscheidung, die Kraft zu ihrer Erfüllung." This social question then seems of paramount importance to Wassermann.

In his discussion of the reason why Jews are so often leaders in reform or revolutionary movements, he gives an explanation which, it seems to me, is self-revelatory of his own literary endeavors. He speaks of "die Überpflanzung der vom Judentum empfangenen Messiasidee aus dem Religiösen ins Soziale." He had felt keenly the need for the Jews of a redeemer from their faults and frailties, but as his vision widened he saw the same need for all humanity.

German literary historians, as for instance Soergel, have pointed out that Wassermann is motivated by a poignant longing for a new life, for a new humanity. However, this same is true also of Johannes Schlaf and Hermann Stehr. Wassermann's social vision, on the other hand, is the antipode to the socialistic goal of the naturalistic period. It may be briefly characterized as a primitive Christian ideal or, in other words, as the social order set forth in the Beatitudes. Its realization is to be attained by individuals who feel in themselves a Messianic urge. There is hardly a novel in the long list of Wassermann's published works in which this is not increasingly true. In Mielke-Homann's book on the German novel an appreciation of the art of Wassermann's *Christian Wahnschaffe* is followed by the stricture "die am Schlusse als einziges Rettungsmittel der Menschheit aufgebotene allgemeine Menschenliebe wirkt demgegenüber erdacht und überzeugt nicht." And Walzel in *Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod* seems to assume that this love of one's fellow man is characteristic of *Christian Wahnschaffe* only of all the novels of Wassermann. But this is true for almost all the rest of his works.

Digitized by Google

His very first novel, *Die Juden von Zirndorf*, plays in a more or less narrowly Jewish world. The prelude contains the story of a false Messiah of the 17th century, the second part the story of a genuine redeemer, a young Jew of the 19th century. Soergel says concerning him: "Freilich erlöst Agathon Geyer nicht seine Zirndorfer Glaubensgenossen, sondern nur sich selbst. Er überwindet den engen Geist des Gesetzes, er überwindet den Sklaven und den Asketen; die moderne Kultur zerreibt ihn nicht: er wird der neue Mann."

This is true as far as the positive statements go, but not as regards the limitations of Agathon's activities. In Zirndorf he gathers about himself groups of school-boys, he gives his sister and the fashionable poet Gudstikker a vision of the new life which never leaves them, and he finally goes forth to see all the life of the world from the lowest to the highest. This part of his career we find in his next novel, *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*. He goes to live among the Galician Jews in all the depth of their squalor. Agathon Geyer writes to a friend:

"Jede Torheit, jede Ungerechtigkeit, jede Schwäche, jedes Unheil, jede Bedrückung,—jedes Leiden floß zu mir über, und ich fühlte mich bald so voll davon, daß ich vermutete, die Zeit sei nahe. Denn das ist mein Glaube geworden, wer sich selbst erlöst durch Leiden und durch Wissen, der erlöst alle Leidenden, die niemals wissen werden. Nichts geht verloren in der Welt, am wenigsten das stumme Opfer. . . . Wem ich die Hand drücke, der gibt mir seine Angst und Sorgen, und ich richte schweigend auf. Gütig sein ist alles, und gütig sein heißt: sehen und ertragen. Ein Jeder ahnt in mir den Mitträger seiner Schuld und seines Elends, nur tausendfach vermehrt."

From the surrounding villages the children come to him and they begin to feel the new life. The end of the novel brings us the rather mystical union of Agathon, "the Good," and Renate, "the Re-born," whose issue is to be a son to be called Beatus, "the Happy," the New Man. Agathon's dying injunction is significant: "Und erzieh ihn rein, Renate. Erzieh ihn wie Parsifal, fern von allen."

As has been mentioned above, in almost every one of his following novels we find some such person with the Messianic urge. As Wassermann's art grows finer, these heroes grow less

Digitized by Google

articulate, at the same time that the sphere of their activity is transferred from the narrow confines of Jewish life in the first two novels to the very pinnacle of modern European civilization in *Christian Wahnschaffe.*

In the next novel, *Der Moloch*, published in 1903, the hero, Arnold Ansorge, is a kind of Parsifal-like "reiner Tor." He goes to the city to secure justice for a Jewish father whose little daughter had been kidnapped by a convent. (He himself is no Jew.) From this germ grows an overwhelming desire to bring justice with all its implications into the world,—again a Messianic mission. But it is not the justice of the sword but the justice of love. Arnold Ansorge makes a conscious attempt to prepare himself for his social mission by studying what he calls "Sozialpolitik." This is the only example of such an academic attitude on the part of any of Wassermann's characters. The action of the novel consists in the gradual wearing down of Arnold's idealism by the "Moloch," the modern large city with its human masquerade, its hypocrisy, its triviality. As he reviews his fall he thinks of the mission on which he had so gallantly set forth and he asks himself, "Was muß ich also tun, damit Gerechtigkeit entsteht?" It seems to him that he can only pay the debt by taking his guilty existence out of life; out of the expiatory deed the better may arise again. He leaves his large fortune to his friend with whom he had studied "Sozialpolitik" to be used for the advancement of the cause of justice.

In *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens*, published five years later, we have another variant of the theme of *Der Moloch.* Caspar Hauser was a mysterious foundling, who suddenly appeared in Nuremberg in the year 1828, about fifteen years of age, having before this been kept absolutely shut off from all human contact. After several years he was murdered. He is for Wassermann the pure human being, a being without sin, and he becomes for him the touchstone for all human values. But all who might find a rejuvenation of heart in contact with him fail to do so because of their lassitude of heart, *Trägheit des Herzens.* No one approaches him without a selfish motive. His character breaks down before this sad attitude of the human heart, even before he is murdered.

Digitized by Google

In 1915 was published *Das Gänsemännchen.* Like Romain Rolland's *Jean Christophe* it has as its central figure a German musician. Wassermann in this novel is even more pessimistic than is Rolland concerning the mock idealism prevailing in Germany and seems to have less hope for the future. The struggle of the hero, Daniel Nothafft, against adverse and degrading conditions for recognition of his musical ideals is in vain. In the prime of his life all of his musical manuscripts are destroyed by a woman servant in a sudden fit of insanity. In the fever phantasies attending his consequent nervous breakdown he carries on long conversations with the famous little *Gänsemännchen* of Nuremberg. The *Gänsemännchen,* who for four hundred years has been sympathetically observing all the various kinds of human beings which congregate on the market place in front of him, convinces Daniel that his real failure comes not from without but from within. He tells him:

"Wende deinen Blick ab vom Phantom und werde erst Mensch, dann kannst du Schöpfer sein. Bist du Mensch, wahrhaft Mensch, dann bedarf es vielleicht gar nicht mehr des Werkes, dann strahlt vielleicht die Kraft und die Herrlichkeit von dir selber aus. Sind denn nicht alle Werke nur Umwege des Menschen, nur unvollkommene Versuche zu seiner Offenbarung? Wenn das Werk alle Liebe verschlingt, wo bleibt der Mensch? Hast du nicht eine Maske aus Gips mehr geliebt als die Antlitze, die rings um dich geweint haben? . . . Wie kann einer Schöpfer sein, der die Menschheit in sich verkürzt und betrügt?"

For one day Daniel takes the place of the *Gänsemännchen* at the market place. In place of his former misanthropy his heart is now open to all. A brief excerpt will show the similarity of his conception to that contained in *Die Juden von Zirndorf* and *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs:*

"Es ist Daniel, als sei ihm keiner fremd. Es ist ihm, als sei er in eines jeden Dasein enthalten. Auf seinem umgitterten Hochplatz ist er ihnen näher, als da er mitten unter ihnen gegangen ist. . . . Wie auch sonst die Menschen beschaffen sind, wenn er in ihre Augen sieht, ergreift es ihn mit überirdischem Gefühl. In allen Augen ist das Gleiche; das gleiche Feuer, die gleiche Angst, das gleiche Bitten, die gleiche Einsamkeit, das gleiche Los, der gleiche Tod; in allen ist Gottes

Digitized by Google

Seele. . . . Und er spürt seine Einsamkeit nicht mehr, er spürt sich ausgeteilt; sein Haß ist zerflattert wie Rauch. Was jetzt in Tönen webt, kommt aus der tiefen Quelle herauf, es ist das Blut aller derer, die auf dem Markt gehen."

Daniel loses his position through malicious machinations and withdraws from the city to his small home village. His pupils follow him. Here he realizes his true mission. Instead of musical success for selfish reasons he seeks happiness in new human relationships:

"Er gewann eine heimliche Macht über die Menschen, die mit ihm in Berührung kamen, und viele fragten ihn in schwierigen Lebensumständen um Rat. Insbesondere seine Schüler beteten ihn an. Er hatte die Gabe, sie zu spannen und hinzureißen. Die Mittel, deren er sich dabei bediente, waren die einfachsten. Die selbstleuchtende Persönlichkeit, der Einklang zwischen Wort und Tun, der Menschenernst, der Menschenblick, die Hingebung an eine Sache und das große Gefühl von ihr, das waren seine Mittel."

On his fiftieth birthday one of his favorite pupils asks his master about his plans for a great work. But Daniel only smiles. He knows that the great work in a man's life is the establishing of new social relationships, as his vision has shown him.

In the *Gänsemännchen* Wassermann had given us a gloomy picture of modern German civilization; in *Christian Wahnschaffe*, his monumental novel published in 1919, the flower of European civilization passes before us: German, French, English, Russian. It is weighed and found wanting. One views its extremest possibilities: the highest luxury and the most abysmal misery, ultimate refinement and bestial brutality. The central character, Christian Wahnschaffe, the son of a leading German industrialist, strides from peak to peak of human pleasure and experience, always, one might say, with a certain ruthlessness. But there gradually develops in him, almost mysteriously, a groping sense that something is awry in human relations. He finally definitely breaks with the old life. He renounces his property, which has long since meant nothing to him. He wants to know his fellowman. Only once, toward the end of the second volume, does he become suggestively articulate,

Digitized by Google

when he takes leave of his father. Wassermann lets us feel that Christian is unable to describe his psychic urge conceptually. He says:

"Ich will keine Werke tun, ich will nichts Gutes oder Nützliches oder gar Großes tun, ich will hinein, hinauf, hinaus, hinunter; ich will nichts von mir wissen, denn die Menschen, siehst du, die Menschen, das ist das Geheimnisvolle, das Furchtbare, das was quält und schreckt und leiden macht. . . . Immer einen, immer zu einem, dann zum nächsten, dann zum dritten, und wissen, aufsperren jeden, das Leiden herausnehmen wie die Eingeweide aus einem Huhn. . . ."

It is a Messianic mission, it is, as Walzel says "die Aufgabe, eine Seele von heute nacherleben zu lassen, was der heilige Franziskus in seiner Zeit erfahren und getan hat."

In the next novel, *Ulrike Woytich*, published 1923, which together with *Christian Wahnschaffe* represents the pinnacle of Wassermann's artistic achievement, there is no person, who might in the same degree as in the previous novels be said to be the bearer of a more or less conscious Messianic urge, though in many ways Josephe, the antagonist of Ulrike, is. But the whole tremendous marvellously close-knit construction of the novel leads to the final combat of the two for the soul of man: Ulrike, the type of the ruthless lust for power, and Josephe, the personification of love and mercy; and Ulrike is powerless before Josephe.

The whole action in *Faber oder die verlorenen Jahre*, published 1924, is determined by a princess, who renounces rank, relatives, and friends, to give herself to the service of her fellow-man. She has erected a children's city, in which orphaned and neglected children are cared for. But it is not the every-day charity of the world; it is an attempt to bring forth new generations, who may have a new heart. The means for attaining this are: a pure heart and love.

His last, very weak, novel, *Laudin und die Seinen*, ends with the decision of the chief character, Laudin, a prominent Viennese jurist, to withdraw from active participation in court matters and to devote himself, rather vaguely, to a reform of the judicial system, not indeed a Messianic undertaking but still an attempt to serve his fellowmen and to better the world.

Digitized by Google

To sum up briefly: Wassermann in his capacity as a German Jew has constantly suffered from man's inhumanity to man. He has suffered alike from Jew and Christian and he has longed for some Messiah to lead humanity out of the desert. Long before the World War he has seen the emptiness and futility of contemporary European civilization. He opposes to it the social human relations of the primitive Christians, the social creed of the Beatitudes. He does not believe in an outward overthrow of established powers and established social relations, but in a new attitude toward them. The form is nothing, the spirit is everything. He does not believe in new social organizations except as brought about by the redeeming power of a heart filled with love. Almost all of his novels contain some person, usually the central character, who follows the urge of his heart in this direction.

At the beginning of this paper Kurt Pinthus' formulation of the goal of expressionism was cited: (1) Entdeckung des Gegensatzes zu der Umwelt. Widerspruch gegen die Kriegsführung einer mechanisierten Zeit; (2) Erweckung des Herzens; (3) Aufruf und Empörung; (4) Liebe zum Menschen. With the exception of *Empörung*, if that is understood as physical violence, this program is a complete expression of Wassermann's vision. He believes in a change of social relations, but they will be a natural and necessary result of this change of heart.

In concluding with the revealing last paragraph of Wassermann's autobiography, I should like to point out its almost verbal agreement with the utterances of Christian Wahnschaffe and of other central characters in Wassermann's novels:

"In dem Bereich, in dem ich wirke, hängt alles davon ab, ob man die Menschen eröffnen, ergreifen und erhöhen kann. Nicht als ob ich selber auf einer Höhe stünde, um nach Götterweise die Verlorenen heraufzuziehen. So ist es nicht. Der Eröffner und Ergreifer wird miterhöht um der Liebe willen. Daher glaube ich, daß im Abstand von den niedrigen Dingen das Geschwätz und der Geifer des Hasses und Unrechts ohnmächtig werden und die Missetaten sogar, die sie begehen, ihre Sühne finden."

UNIVERSITY OF ILLINOIS

Digitized by Google

THE SUFFIX *-EI* IN MODERN GERMAN[1]

By KLARA H. COLLITZ

THE suffix *-ei* occurs so frequently in Modern German, both in literary and everyday language, that an investigation regarding its origin, use and meaning seems not out of place.

To be sure, German grammars[2] devote more or less space to this ending, and we derive much useful knowledge from them.[3] In our opinion, however, none of them discuss the suffix in all its various aspects; nor do they dwell at length on its vitality and productive capacity in present-day speech.[4] By supplementing the material offered in the various German grammars, we hope to throw some additional light on this popular suffix.

There can be no doubt about the foreign origin of *-ei*.[5] It is

[1] Abbreviations: coll., collective; dict., dictionary; Du., Dutch; E., English; fam., familiar(ly); fig., figurative(ly); Fr., French; FST., Flügel-Schmidt-Tanger, *Wörterbuch*, 2. Aufl., 1897; G., German; Gri., Grimm's *Wörterbuch;* GS., Grieb-Schroer's *Wörterbuch*, 10. Aufl., 1894/8; Lat., Latin; LG., Low German; MHG., Middle High German; Mod. G., Modern German; NHG., New High German; nom. ag., nomen agentis; O. Fr., Old French; PBB., Paul u. Braune, *Beiträge;* prop., proper(ly); ThP., Thieme-Preußer, *Wörterbuch*, neue Ausgabe; W., Weigand, *Deutsches Wörterbuch*, 5. Aufl., 1909; *, colloquial or provincial; c, contemptuously; §, foreign word; °, obsolete; v, vulgar.

[2] Cp. Kehrein (Joseph): *Grammatik der mittelhochdeutschen Sprache nach Jacob Grimm's deutscher Grammatik*, bearbeitet von . . . Erster Theil. Zweite Abtheilung, Leipzig, 1852, § 20–3; Jacob Grimm: *Deutsche Grammatik*, 2. Theil, p. 91/2, Berlin, 1878; Karl Weinhold: *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 2. Ausg., Paderborn, 1883, § 257–9; Frdr. Blatz: *Neuhochdeutsche Grammatik*, 3. Aufl., Karlsruhe, 1895, p. 649/50; W. Wilmanns: *Deutsche Grammatik* (*Gotisch, Alt-, Mittel-* und *Neuhochdeutsch*), 2. Auflage, Straßburg, 1899; 2. Abteilung: *Wortbildung*, p. 381/2; Curme (George O.): *A Grammar of the German Language.* Revised and enlarged (New York: Macmillan), 1922, p. 404/5, etc.

[3] The same might be said of grammatical treatises, e.g., K. v. Bahder's *Die Verbalabstracta in den Germanischen Sprachen*, Halle, 1880, pp. 196–9.

[4] A few interesting examples of new formations with *-ei* in contemporary literature are found in Curme's grammar.

[5] NHG. *-ei* stands for *-eie*, the *-e* due to inflection being dropped. Substantives in *-eie* occur rarely in MHG., as *abbateie, appiteie, galreie, vogteie, köufeleie* (*Renner*, 4732). The usual suffix is *-te*, as *prophecte, arzente, valscherte, vrëzzerte, ketzerte.* Especially the MHG. art epic (Kunstepos) adopted a large number of abstracts in *-te* from the French.

Digitized by Google

equivalent to MHG. *-îe* which was introduced in the twelfth century through Romance influence (Lat. *-ia*, Fr. *-ie*).[6] Owing to its non-German extraction it could effect no Umlaut; it had, however, a secondary accent. In the beginning, it was added only to foreign nouns; cp. loan-words like MHG. *amîe*, *astronomîe*, *banekîe*, 'Belustigung durch Leibesübung,' *galîe*, 'Galeere' (O.Fr. *galie*), *malîe*, 'Turnier,' *massenîe*, 'Gesellschaft,' *nigromanzîe*, *partîe*, *probacîe*, *prophecîe*, *vilanîe*. But when in the thirteenth century these forms became generally known, *-ie* was, after their analogy, also added to some German words (esp. to nom. ag. in *-er* < *ære*), as *buoberîe*, *dörperîe*, *heiterîe*, *jegerîe*, *ketzerîe*, *luoderîe*, 'Schlemmerei,' *rouberîe*, *tenterîe*, 'Tändelei,' *valscherîe*, *vischerîe*, *vrezzerîe*, *wallerîe*, 'Pilgerfahrt,' *zegerîe*, 'Zaghaftigkeit.'[7] Cp. further *appetîe*, *pabestîe*, *vogtîe*, *vürstîe*,[8] *kamerîe*,[9] *ribaldîe*; *arzenîe*, *buobenîe*, *lâchenîe*, *samenîe*.[10]

In NHG.[11] these forms in *-ei* (for *-eie*) gained a great popularity. Not only words like Abt-ei, Amt-ei, Vogt-ei, Zauber-ei, Rechen-ei, Arzen-ei, Wüsten-ei, etc., came into use, but the *-ei* was also added to words in *-el*, as Gaukel-ei, Heuchel-ei, Tändelei (MHG. *tenterîe*), Tölpel-ei (MHG. *dörperîe*), Ziegel-ei, etc., the stem being either a substantive or a verb.

Quite frequently nouns in *-ei* are formed from derogatory and

[6] In Romance, it was used to form denominative abstracts and in a few cases, collective nouns.

[7] These feminine abstracts became especially popular in Cologne writings in the fourteenth and fifteenth centuries.

[8] *Vürst-îe* (of rare occurrence) was formed after *abbet-îe*, *voget-îe*, 'advocatio,' since *abbet* and *voget* had been adopted by the German language.

[9] *Kamerîe* and *kemerîe* were used even with the meaning of 'Kammerfrau'; cf. NHG. Frauenzimmer.

[10] *-îe* rarely occurred after other derivative syllables than *-er*. A uniform ending *-enîe* is found in MHG. *buobenîe* = *buoberîe*; *arzenîe* after the analogy of *lâchenîe* (cp. OHG. *lâchin*, remedium; MHG. *lâchenen*, *lâchenære*, *lâchentuom*); for NHG. Wüstenei, cf. MHG. *wüestene*, f., *wüestenunge*, etc.

[11] The so-called Bavarian diphthongization (i.e., *-ie* > *-ei*) applies, of course, to Mod. G. primarily, and is not shared by all LG. dialects. Thus we find, e.g., in the Waldeck dialect: *Bedrēgerije*, 'Betrügerei,' *Bērbrugerije*, 'Bierbrauerei,' *Brŏjerije*, 'Brennerei,' *Dukmūserije*, 'Duckmäuserei,' *Firlefantserije*, 'Firlefanzerei,' i.e., 'unnütze Spielerei,' *Flunkerije*, 'Flunkerei,' i.e., 'Aufschneiderei,' *Foperije*, 'Foppерei,' i.e., 'Neckerei,' *Frieterije*, 'das Essen,' *Prălerije*, 'Prahlerei,' *Shārerije*, 'Scherерei,' *Shrīwerije*, 'Schreiberei,' etc. (K. Bauer, *Waldeckisches Wörterbuch*, bearbeitet und herausgegeben von Hermann Collitz. Norden & Leipzig, 1902.)

Digitized by Google

imitative verbs in *-eln*, in which case they retain the depreciating, derogative meaning of these verbs, as Babbelei, Faselei, Frömmelei, Witzelei, etc.

In the beginning, this suffix was a denominative one. Words with personal meaning, esp. nom. ag. in *-ære*, *-er* formed the basis. The derivatives denote a quality of the acting person, or the trade of an individual, or the place where a business is conducted, as Bäckerei, Brauerei, Brennerei, Färberei, Fischerei, Gerberei, Jägerei, Küferei, Meierei, Reiterei, Schneiderei, Schreiberei. Similar are those abstracts formed from plurals like Abgötter, Bücher, Gräser, Kinder, Länder. Here the *ei* may have been due to the frequent use of the ending *r-ei;* hence: Abgötterei, Bücherei, Gräserei, Kinderei, Länderei, etc. These latter formations generally have collective force.[12] Eventually, *-erei* was erroneously taken for the original ending and added to monosyllabic verbal and nominal stems. Thus we have Büberei, Raserei, Sämerei, Schelmerei, Sklaverei, Schweinerei (Fr. cochonnerie),[13] Ziererei, etc.

In foreign words, either *-ei* with secondary accent remained, as Barbarei, Pedanterei, Sophisterei, Schalmei, Türkei, etc., or French pronunciation was restored, as Artillerie (15th–17th century *-ei*),[14] Astronomie, Poesie, Theorie, etc.[15]

In order to gain a general view of NHG. abstracts [16] in *-ei* a short summary may not be out of place. For the sake of clearness they can conveniently be divided into five classes:

1. Those in *-erei*. Their origin may be traced to four different sources: [17]

[12] Cp. others like Reiterei (Fr. cavallerie), Jägerei, Sämerei, etc., which likewise have collective meaning.

[13] Cp. MHG. *rouberte*, *vrëszerte* (besides *-nte*), etc.

[14] As to Artillerie, cp. 'arkelei, artillerei, artlerei, artillerie.' PBB. XXX, 208.

[15] In a few names of countries, *-ien* was added, as Italien, Romanien, Gallien, Spanien, etc., after Schweden, Franken, Hessen (i.e., Schweden-land, etc.)—verbs in *-ten* were rarely formed, as MHG. *bened-ten*, *merz-ten*, *maled-ten*, *verketzer-ten*; NHG. *-eien* in bened-eien, prophez-eien. NHG. *-reien* is not used, therefore: verketzern, not verketzereien.

[16] In a few instances, such as Arz(e)nei, Bastei, Sakristei, Schalmei, we are concerned with terms designating *concrete* objects.

[17] It stands to reason that a strict boundary-line cannot be drawn between the various subdivisions, e.g., opinions might differ as to whether an abstract should be classified under (*a*) or (*c*). In doubtful cases we had to depend on our own judgment.

Digitized by Google

(*a*) Substantives in *-er* [18] (*-erer*) and verbs in *-ern* (Gärtnerei, Schilderei).

(*b*) The plural ending *-er*.

(*c*) Denominative formations, as Büberei, Sämerei, and a number of verbs, mostly with derogatory accessory meaning (Nebensinn), as Raserei, Ziererei.

2. Those in *-elei*, formed from substantives in *-el*, and verbs in *-eln*, as Heuchelei, Teufelei.[19]

3. Those in *-enei*. Here we have only Arz(e)nei, Wüstenei and a few obsolete formations.

4. Substantives in *-dei*, *-nei*, *-sei*, *-tei*, *-zei*, including a few nouns of two syllables.

5. A few foreign and geographical terms, as Faktorei, Konditorei (C-), Lombardei, Mongolei, Türkei, Wallachei.

1. By far the largest number of abstracts in *-ei* belong to the first class: *-erei*, and more especially to the first subdivision, i.e.:

(*a*) Substantives in *-er* and verbs in *-ern*.[20] Here *-ei* denotes the idea of a trade, business, profession, an institution, art, or an act or a state of the class of people in question. Hence we have:

Abschreiberei [21]	Achselträgerei, 'double-dealing,' 'hypocrisy'
Absprecherei	

[18] These substantives have, as a rule, a corresponding verb in *-rn*, as: meutern, plappern, plaudern, poltern, schachern, schildern, schnattern, zaubern, zaudern, zimmern.

[19] Lauferei, Singerei, etc., are permissible in oral, but not written, usage. The underlying depreciating meaning, not yet noticeable in older forms as Fischerei, Jägerei, probably came into the language through verbs in *-ern*, which, especially in popular language, have a frequentative-derogative (= fault-finding) meaning (cp. Grimm, II², 33). The same applies to many abstracts in *-elei*, as Duselei, Frömmelei, Tändelei, Trödelei, and after their analogy: Andächtelei, Liebelei, etc.

[20] The ending *-erer* is mostly an extension of the original *-er;* cp. Grimm: Räucher > -erer; Schilder > -erer, etc. Noticeable is, that nearly all nom. ag. in *-erer* have a corresponding verb in *-rn;* the resp. abstract in *-erei* drops one *-er*, as: Kämmerei—Kämmerer; Klimperei—Klimperer (Gri.); Meuterei—Meuterer; Plapperei—-erer; Plauderei—-erer; Plünderei—-erer; Polterei—-(e)rer; Räucherei—-erer; Schacherei—-erer; Schilderei—-erer; Schnatterei—-erer; Zauberei—-erer; Zauderei—-erer; Zimmerei—-erer.

[21] The examples are found in current G. dictionaries (unless otherwise indicated). The E. equivalent has been given in cases where the G. abstract does not occur frequently in written and conversational language. Doubtful instances had to be left to the writer's own judgment.

Digitized by Google

Änderei
Angeberei
Anhängerei
Anstellerei,[22] 'pretense'
Aufhalterei,[23] 'criticism,' 'fault-finding'
Aufhetzerei
Aufklärerei
Aufschneiderei
Aufwieglerei (-gelei, -glei)
Aufzieherei, 'mockery,' 'chaffing,' 'jeering'
Ausländerei
Auslegerei
Aussaugerei
Ausschreiberei, *lit.* 'piracy'
Ausspürerei, 'constant spying'
Austrägerei, 'tale-telling'

Bäckerei
Balgerei, 'wrestling,' 'fight'
Bestätterei, 'conveyance of goods'[24]
Betrügerei
Bilderstürmerei
Bildhauerei
Bildnerei, formerly Bilderei [Luther]
Bildschnitzerei
Blaserei
Bodmerei,[25] LG. *bodmerīe;* 'bottomry'; 'gross adventure'
Böttcherei, 'cooperage'
§Boxerei
Brauerei, Bier-
Brennerei
Buchbinderei
Buchdruckerei
Buchhalterei
Buchmacherei
Buhlerei
Bürgermeisterei

Deuterei (-elei)
Dichterei (-elei)
Dieb(s)erei
Drechslerei, 'turnery'
Dreiweiberei
Druckerei
Drückerei, 'crush,' 'pressing'; fig. 'clandestine departure,' 'slipping away'
Durchstecherei, 'underhand dealings'

Einbläserei
Einnehmerei, 'office of a collector'
Engländerei
*Esserei

Fahrerei, 'driving about'
*Fälscherei[26]
Falschmünzerei
Färberei, Schwarz-
Faulenzerei
Feinbäckerei
Feinschmeckerei
Fernmalerei, 'scenography'
Fischerei
Fleischerei[27]

---

[22] Anstellerei is not found in Grimm's *D. Wtbch,* but the nom. ag. "Ansteller m. instructor: der ansteller eines balls. auch in übler meinung, der anstifter."

[23] Aufhalterei is not in Grimm, but "Aufhalter m. susceptor, unterhalter: die ketzer aus allen landen zu jagen und vertreiben, bei den allerschwersten penen wider ire beherberger, aufhalter, oder die sie nicht vertreiben. Luther, I, 257."

[24] Bestätterei is not found in Gri., but "Bestäter m. firmator; ein spediteur (Zürich)."

[25] Bodmerei, "nnl. bodemerij, fenus nauticum, ein im seerecht hergebrachter und in den seestädten aufgekommener ausdruck, der sich von bodem = schifsboden, schif herleitet" (Grimm).

[26] Fälscherei, abstract to the nom. ag. Fälscher, 'falsifier,' 'forger,' is hardly used in lit. lang. Grimm has Falscherei, Fälscher, fälschen; but neither Falscherei nor Fälscherei occur in other G. dict.

[27] Fleischerei, although not recorded in G. dictionaries (they have only the nom. ag. Fleischer and the vb. fleischen), is used quite frequently in the same sense as Metzgerei, 'butcher's shop.' Gri. explains the word Fleischerei as "trucidatio, metzelei: 'es war eine grelle fleischerei.' *Seumes leben* 113."

Digitized by Google

Flickerei
Flunkerei, 'fibbing'
Försterei, Ober-
Fresserei

Gärtnerei; Handels-, Kunst-, Landschafts-
Gauklerei (-elei), 'juggling'
Gaunerei
Gerberei (-ä-); Rot-
Gießerei; Eisen-, Glocken-, Hagel-, Schrift-
Glaserei
Gleisnerei[28] (-ß-), 'hypocrisy'

Hehlerei
Hellseherei, 'clairvoyance'
Hetzerei
Hexerei
Holländerei,[29] 'dairy farm,' 'Dutch farm'
*Holzerei, 'cudgelling,' 'row,' 'irregular fight'
Hurerei (Luther)

Jägerei, 'sportsmanship,' 'woodcraft'
*Jammerei[30]
§Jobberei, 'jobbery'

Kämmerei; Ober- (< Kämmerer; also: Kämmerer-ei, FST.)
Katzerei
Kipperei, 'practice of clipping money'; 'usury'
Klägerei
Klapperei[31] (-ä-)
Klatscherei (-ä-)
Klauberei
Klausnerei[32]
Kleckserei, Kleckerei (ThP.)
Kleinstädterei
Klempnerei
Klimperei (-erer, Gri.)
Knauserei
Kneiperei
Knickerei
Kramerei, 'the act of rumbling,' 'fumbling'
Krämerei
Kriecherei
Kundschafterei
Kupplerei (Kuppelei)
Kürschnerei
Küsserei
Küsterei
Kaiserei

*Labberei[33] (-Schlabberei), 'lapping'; 'babbling'
Landstreicherei
*Läpperei(-a)-
Lauferei(-äu-)
vLauserei
Leckerei
*Leserei
Liebhaberei
Lotterei,[34] 'carelessness,' 'slovenliness'; 'idleness'

---

[28] Cp. Grimm s.v. geschrei: "gleißnerei macht vil geschrei" (S. Frank, sp. I, 146[b]).

[29] Holländerei < Holländer, in the sense of a tenant. Cp. Grimm under Holländer 2: "östlich von der Elbe der milchwirtschafter auf einem gute, meist pächter."

[30] Jammerei is only used orally and has a disparaging force; it equals in meaning Jammergeschrei, 'lamentation, lamentable cry,' and is no doubt derived from jammern, 'to lament.'

[31] Klapperei (-ä-) is found in Grimm, but not in other current G. dict.; the latter record, however, Klapper, 'rattle,' 'a toy,' and klappern. Gri. has Klapper (-e-, -ä-) and klappern (-ä-).

[32] Klausnerei (= Einsiedelei) is found in Gri., but other G. dict. record only the resp. nom. ag. Klausner, 'hermit,' 'recluse.'

[33] Labberei does not occur in current G. dict. Cp. W.: "labern, einfältig reden, schwätzen (md., auch bei Wieland); leckend trinken (schles.)."

[34] Cp. lottern, 'to be slovenly, lazy.'

Digitized by Google

*Macherei; Flausen-, 'shuffling,' 'humbug'; Hut-, 'hatter's trade'; Putz-, 'trade of a milliner'; Wind-, 'bragging'
Mähderei, 'company of mowers of a village'
Malerei; Grau-, Landschafts-, Öl-, Ton-, Wasser-, Wasserfarben-
Man(t)scherei, 'daubing,' 'paddling,' 'splashing,' 'puddling'
*Mauserei,[35] 'the act or practice of pilfering'
Meierei
Meuterei (-erer, 'mutineer')
Metzgerei,[36] 'butchery'
Muckerei
Mummerei
Münzerei,[37] 'coining,' 'coinage'; 'mint'

Nachäfferei
Nachahmerei
Nachbeterei
Näherei
Nähterei
Näscherei
Narrerei
Neckerei

Packerei
Päpstlerei,[38] 'papistry,' 'popery'
Pfännerei,[39] 'salt-work'
Pfeiferei
Pfuscherei
Philisterei
Plackerei
Plapperei (-erer)
Plauderei (-erer)
Plünderei (-erer)
Pocherei
Polterei (-erer + -rer)
Prahlerei
Prellerei

Quacksalberei
Quackerei, Quakerei (-ä-) [40]
Quälerei, Tier-

Räuberei
Räucherei [41]
Rauferei
Rechnerei
Rechthaberei
Rederei
Reederei (Rhe-); Mit-, 'interest in a vessel'
Reimerei, 'rhyming'; 'bad or sorry verses'; Runen- [42]
Reiterei
Roßprellerei,[43] 'jockeyism,' 'jockeyship'
Roßtäuscherei,[44] 'horse-dealing'

Salbaderei

---

[35] Cp. Mauser, 'pilferer, filcher.'

[36] Metzgerei (= Fleischerhandwerk) in Gri. and GS.; FST., ThP. and W. mention only the nom. ag. Metzger.

[37] Münzerei, only in GS.; W. has the nom. ag. Münzer. Gri. has Münzprägerei and the noun Präger; ThP. and GS. likewise have Präger, but no Münzer or Münzpräger.

[38] Päpstlerei, ThP.; Gri. has Päpsterei; GS., FST. and W. record Päpstler, but not the abstract in *-ei*.

[39] Pfännerei in ThP.; not in other G. dict.; but W. and Gri. have Pfänner.

[40] Quackerei, Quakerei (-ä-) < Quäcker, Quäker, Quaker; Gri. has Quackerer (for Quäcker; LG. Quäckerer).

[41] Räucherei in Grimm, but not in other G. dict.; they quote, however, Räucherer and räuchern. Gri. mentions the nom. ag. Räucher, which became Räucherer in the seventeenth century; cp. Schilderei < Schilder, which became -erer (Gri.).

[42] Wimmer: *Die Runenschrift*, trsl. by Holthausen, Berlin, 1887, p. 275 seq.

[43] Only in FST.

[44] FST.; not in Grimm and other current G. dict. But Gri. has Roßtauscher, Roßtäuscher and Roßtäuschler; W. has Roßtäuscher.

Digitized by Google

Sängerei
Sauferei (-ä-)
Schacherei (-erer; Gri.)
Schäferei
Schaffnerei
Schäkerei
ᵛScheißerei
*Schererei [45]
Schieberei [46]
Schießerei
Schilderei [47]
Schimpferei
Schinderei
ᵛSchlabberei,[48] 'lapping'; 'babbling,' 'tattle'
Schlächterei, 'slaughter-house'
Schlägerei
Schleckerei
Schleicherei
Schleiferei
Schlemmerei
*Schlenderei [49]
Schlepperei
Schlosserei
Schmarotzerei
Schmauserei
Schmelzerei
Schmiererei
°Schnarcherei [49]
Schnatterei (-erer)
°Schnäuzerei [50]
Schneiderei
Schnitzerei
Schrauberei
Schreiberei; °Viel-
Schreierei
Schriftstellerei
Schwänzerei [51]
Schwärmerei
Schwarzseherei, 'pessimism'
Schwätzerei
Schweizerei, '[Swiss] dairy'
Schwelgerei
Sektiererei, 'sectarianism'
Sennerei
Siederei, Seifen-
Singerei
Spaßerei [52]
Spiegelfechterei, 'sham-fight'; 'swaggering'
Spielerei
Spinnerei

[45] Cp. Geschrei, which evidently stands for Geschererei. It is, according to Gri., "wahrscheinlich von der schafschur entlehnt"; the proverb 'viel Geschrei und wenig Wolle,' 'much cry and little wool,' seems to point to that source. Cp. further examples from Gri.: 'vil geschreis wenig woll.' S., *Frank spr.*, I, 146; II, 168; 'viel geschreis und wenig wollen,' *fast. sp.*, 743, 4; 'groß geschrei, wenig wolle.' Luther bei *Eiselein spr.*, 230; 'je mehr geschrei, je minder woll.' *Philander*, I, 7, etc.

[46] Schieberei is of recent formation. Dictionaries mention only the nom. ag. Schieber, 'pusher,' 'shover.' Cp. the nom. ag. Schnapsschieber which is likewise of recent origin and, hence, missing in current G. dict.

[47] Cp. note to Räucherei.

[48] Cp. schlabbern, 'to lap,' 'slobber'; 'to babble,' 'prattle'; *Schlabbertuch' 'baby's napkin'; ᵛ-maul m., 'prater,' 'babbler'; ᵛschlabberig, 'slabby,' 'slobbery.,

[49] *Schlenderei, in Gri.; other G. dict. record, however, Schlenderer and schlendern. °Schnarcherei is likewise in Gri. Other G. dict. have only Schnarcher and schnarchen.

[50] Schnäuzerei is used in everyday speech; it has, like Lauferei, Leserei, Macherei, Sängerei, Singerei, Weinerei, etc., a disparaging force, as well as the nom. ag. Schnäuzer which likewise does not occur in G. dict.; however, the verbs schnauzen, -äu-, -eu- are found there.

[51] As far as we know Schwänzelei does not occur, although there exists a verb schwänzeln beside schwänzen.

[52] Nom. ag.: Spaßer, Spasser = Spaßmacher.

Digitized by Google

Spötterei
*Springerei
†Stänkerei
Statthalterei, 'province of a governor'; 'office or palace of a governor'; 'local or provincial government'
Stepperei,[53] 'quilting,' 'stitching,' 'stitched work'
Sterndeuterei
Stickerei
Stopferei
Streiferei
Streiterei
Strickerei
Stümperei
Stutzerei
Sucherei

Tanzerei (-ä-)
Tauscherei (-ä-)
Teufelsbannerei,[54] 'exorcism'
Töpferei
Trägerei, 'frequent carrying'
Träumerei
Treiberei; Kessel-, Preis-
Trinkerei
°Trügerei
Turnerei

Überläuferei,[55] 'desertion'

Verräterei
Vielrederei,[56] 'polylogy'

Wäscherei; Hand-, Dampf-
Weberei
Weinerei
Weissagerei
Werberei, '[practice of] enlisting'; Frei-, 'business of a matchmaker'
Windmacherei = -beutelei, 'swaggering,' 'bragging'
Wirkerei, 'weaving'
°Wisserei, 'superficial knowledge'; Viel-, 'polymathy'
Wühlerei, 'political agitation'
Würgerei, 'choking'
Wüterei

Zänkerei (-a-)
Zauberei (-erer)
Zauderei (-erer)
Zimmerei (erer), 'timbering,' 'carpenter's trade'
Zuträgerei

(*b*) In not a few cases we must hold the plural ending *-er* responsible for the suffix *-erei*, as:

Abgötterei
Bücherei [57]
Gräserei
*Kälberei
Kinderei
Kleingeisterei
Länderei(en)
Schöngeisterei
Vielweiberei,[58] etc.

(*c*) Denominative formations in *-erei* occur quite frequently. A new characteristic type having been created in a number of

[53] Stepper, 'quilter' (GS.).

[54] An abstract: Bannerei does not exist; but Teufelsbanner and Banner, 'exorcist.'

[55] Überläuferei in Curme, but not in current G. dict. We find, however, Überläufer in W.

[56] Cp. Vielredner, 'great talker.'

[57] "Bei Kramer 1678, wohl in den Sprachgesellschaften für 'Bibliothek' aufgekommen." Weigand, *Deutsches Wörterbuch.*

[58] Cp. pl. die Weiber.

Digitized by Google

cases, the tendency developed to add similar instances, and eventually abstracts in *-erei* could be formed from nearly every Mod. G. verb. Many of them are not given in G. dictionaries although they occur quite frequently in everyday speech, as:

Äfferei (A-); *Zier-, 'affected, mincing ways'
Alberei (albern)
*Brüllerei
*Brummerei
Büberei (MHG. *buoberîe*)
ᵛDreckserei [59]
Dummerei [59]
Firlefanzerei,[60] 'childish tricks, foolery'
Fopperei,[61] 'banter, hoax'
Gasterei
§Juristerei [62]
ᵛKeilerei
Kellerei(en), 'cellarage'; 'wine-cellars'
Kleinstaaterei
Kocherei (°-ö-)
Lapperei (cf. Lappalien)
*Lumperei
Molkerei
§Papisterei [63]
§Pedanterei [64]
Pfafferei (-ä-)
§Phantasterei [65]
Plan(t)scherei, 'splashing,' 'dabbling,' 'paddling'
°Poeterei, 'mean poetry,' 'poetastry'
*Quiekserei [66]
Rabulisterei,[67] 'pettifogging,' 'tricks'
Raserei (MHG. *raserîe*, f.)
Raterei [68]

[59] Dreckserei and Dummerei do not occur in G. dict. Cp. Dummerjan, dummerhaft, Dummerheinz, Grimm. The same applies to Brummerei; cp. Brummer (= Brummfliege, 'blue-bottle'), 'grumbler,' 'growler,' and brummen, 'to grumble,' 'growl.'

[60] Firlefanzerei is not found in current G. dict.; but it occurs in LG.; cf. Firlefantserije, unnütze Spielerei. K. Bauer, *Waldeckisches Wtbch*, bearbeitet und herausgegeben von H. Collitz, Norden & Leipzig, 1902.

[61] NHG. foppen, eNHG. voppen; cf. E., 'fob,' 'fop.'

[62] Jurist < Mlt. jurista < Lt. *jūs*, n. (gen. jūris), Recht. Juristerei in H. Sachs, *Fab.*, 240, 128 (W.).

[63] Papist (and Päpstler) was introduced into the G. language at the time of the Reformation from Mlt. (It. Sp.) *papista*.

[64] Pedant < French in the sixteenth century; *-erie* < Fr. in the eighteenth century.

[65] Phantast < Mlt. *fantasta*.

[66] Not found in current G. dict. Cp. quieksen (intensivum of quieken) "eine durchdringende feine Stimme hören lassen.—1666 bei Comenius *Sprachenthür* § 313: quixen, gekürzt aus quiketzen, noch bayr. quikezen, öst. quikitzen, quikatzen 'zwitschern, einen hellen zwitschernden, überhaupt feinren scharfen Laut von sich geben.'" W.

[67] Rabulist < Lt. *rabula*, m., occurs in the seventeenth century; Rabulisterei (pl. -en) in 1703 in Wächtler (W.).

[68] Raterei occurs in no G. dict.; but §Rate (Rata), 'rate,' 'instalment' (FST.), Rata = 'part'; pro rata = 'pro part' (technical term), Raten = 'instalments'

Digitized by Google

Reiberei
§Renommisterei [69]

Sämerei(en),[70] 'seeds,' 'grains'
ᵛSauerei
§*Scenerei [71]
Schelmerei
Schlächterei, 'slaughter-house'
Schlamperei,[72] 'slovenliness'
Schlunzerei,[73] 'slovenliness'
Schmutzerei
Schweinerei [74]
Sklaverei
§Sophisterei [75]

§Spezerei [76] (handlung)
Spionerei (+ Spioniererei; cp. -riecherei)
Spukerei, 'apparition of goblins,' 'noise'
Stuterei [77] (= Gestüt), 'stud,' 'breed of horses'

ᵛTuscherei [78]

Vielregiererei (FST.), 'polyarchy'
*Völlerei, 'intemperance,' 'gluttony'

Ziererei, etc.[79]

2. Abstracts in *-elei* are not nearly so numerous as those in *-erei*. As mentioned above, they are derived from nouns in *-el* and verbs in *-eln*, as:

Andächtelei, 'bigotry'; 'false or superstitious devotion'

Aufwieg(e)lei (= -lerei; 'stirring up to rebellion')

(ThP.), etc. Cp. the heading "Einwanderungs-Raterei" in *New Yorker Staatszeitung*, 13, I, 1927.

[69] Renommist (pl. -en), 1703, in Wächtler; from Fr. *renommer*, 'to make a name famous' < re + nommer < Lt. *nominare*, 'to name.'

[70] Sämerei, coll. formation of Same, 'seed.'

[71] Scenerei, obs. for Scenerie < Fr. *scénerie* (Gri.); W. has Szenerie and Scenerey < Fr. *scenerie*.

[72] Cp. Schlampamperei < -er (Gri.), schlampampen, etc.

[73] Schlunzerei does not occur in current G. dict. Cp. schlunzen, schlunzig, as well as Schlumpe, f., 'slut,' 'hussy'; ᵛSchlumper, m., 'training-gown,' 'train'; schlumpig, 'sluttish,' 'slovenly'; schlumpen, -ern, 'to trail,' 'draggle'; 'to slouch about.'

[74] Cf. Kemp Malone, MLN., 41, 473.

[75] Sophist < Gr.-Lt. *sophista* bes. *sophistes*, m., Gr. σοφιστής, m. Sophisterei = Mlt. *sophistria*.

[76] Spezerei < Mlt. *speziaria;* MHG. *specerie* (It. *spezieria*), deriv. of Lt. *species*.

[77] Cp. Stute, f., MHG. *stuot*, 'mare.'

[78] Tuscherei: (1) 'sketching in Indian ink'; 'water color painting'; 'illumination'; (2) fam., 'underhand work,' 'foul play.' Hence the abstract has two corresponding verbs: (1) tuschen, 'to draw or sketch in Indian ink'; 'to paint with water colors'; 'to illuminate' (kolorieren); (2) tuscheln (cf. schwänzeln), 'to whisper secretly.'

[79] It is hardly necessary to add that a term in *-erei* like §Haverei, Haverey, Haferey = §Havarie, Haverie, f., Du. *haverij*, from Arabic (1716: Averey, Avarie, W.), com. 'average,' 'damage by sea,' does not belong here. The same applies to Karavanserei, -erai, 'caravansary' < Fr. *caravansérai*, from Persian.

Digitized by Google

†Babbelei [80]
*Bambuselei,[81] 'senseless prattle'
Bettelei
Büffelei
Bummelei,[82] 'strolling,' 'lounging'; 'laziness'
*Büttelei, 'jail'

Dämelei
Deutelei (-r-)
Dichtelei (-r-)
*Drechselei [83]
Dudelei,[84] 'poor performance on the flute,' etc.; 'wretched music'

Einsiedelei
Empfindelei, 'sentimentalism'
Eselei

Fabelei(en)
Faselei
Flegelei, 'boorishness'
Fremdtümelei [85] (= Fremdsucht), 'fondness for foreign manners and everything foreign'
Frömmelei

*Gängelei (en), 'keeping in leading-strings'
Gaukelei,[86] 'juggling,' 'juggler's trick'
Gimpelei, 'silliness'

Häkelei, 'crochet [-work]'; 'teasing,' 'taunting'
Hechelei, 'caviling,' 'carping'; 'heckling'
Heuchelei, 'hypocrisy'
Himmelei, 'affected piety' or 'enthusiasm'
Hudelei, 'bungling work'; 'trouble,' 'vexation'
Huschelei,[87] 'fidgety activity'

†*Kampelei, 'quarreling'
*Kanzelei + Kanzlei,[88] 'government-office'; 'court,' 'office'; Amts-, 'office of a district-court'
Klügelei, 'subtilization,' 'sophistry'
Krähwinkelei,[89] 'petty blunder'; 'vestry politics'; 'small-townism'
Kränkelei
*Kribbelei,[90] 'crawling'; 'fretful manners'

---

[80] Cf. babbeln and Babbeler, 'babbler.'

[81] Bambuselei (< Bambus, 'bamboo'), not infrequently used in familiar lang., is not recorded in G. dict.

[82] The word Bummler, 'lounger,' 'loiterer'; 'tramp,' 'loafer,' is not found in G. dict.; the compound Weltenbummler (i.e., einer, der um die Welt reist, oder die ganze Welt bereist) is only used in oral lang. Hitherto we have never met with abstracts in *-ei* derived from those two nom. ag.

[83] Drechselei < drechseln, 'to turn'; fig. 'to elaborate,' is not found in G. dict.; cp. Drechsler, 'turner.'

[84] Cp. Dudeldei, m., 'unbedeutende Kleinigkeit,' W.

[85] -tümelei (< tümeln) meaning 'affectation,' 'overdoing.'

[86] Cp. Gauklerei.

[87] Huschelei is found in FST., but not in GS., ThP., W. and Grimm; they have, however, huschen, 'to slip off,' 'vanish,' and Gri. mentions also the frequentative huscheln.

[88] Kanzlei, prop. Kanzellei, Mlt. *cancellaria*, Fr. *chancellerie*, E. *chancery;* kanzeln, 'to preach' and (= abkanzeln) 'to reprimand' from the pulpit; 'to repute' or 'lecture some one'; 'to take to task.'

[89] Krähwinkel (a fictive Germ. town, the scene of Kotzebue's *Die deutschen Kleinstädter*), 'Abdera,' 'Gotham,' 'little Peddlington.'

[90] Kribbelei < kribbeln, 'to crawl'; 'to itch,' 'tickle,' 'irritate,' is not found in current G. dict.; cp. Kribbel, Kribbelkopf, kribbelig, kribbelköpfig.

Digitized by Google

*Krickelei [91]
Krittelei, 'fault-finding'
Kritzelei, 'scrawling,' 'scribbling'
Künstelei, 'artificiality'
Kuppelei, 'match-making'

Liebäugelei, 'ogling'
Liebelei, 'billing,' 'cooing'
Lobhudelei, 'base flattery'
*Löffelei, 'love-making,' 'spooneyness'
Lümmelei, 'clumsiness'; 'boorish behavior'
Lüstelei,[92] 'love of good living,' 'taste of a bon vivant'

Mäkelei, 'caviling,' 'fault-finding'
Metzelei (= Gemetzel)
Meuchelei, 'plot,' 'plotting'
Munkelei, 'rumor,' 'inkling'
Murmelei [93]

Nergelei (-ö-),[94] 'nagging,' 'fault-finding'

*Papelei, 'talk,' 'drivel,' 'jabber'
Päpstelei,[95] 'popery'
Pimpelei, 'sickliness,' 'effeminacy'
Pinselei, 'daubing'; 'whimpering'; 'stupidity'
Plänkelei, 'skirmishing'
Pöbelei, 'coarseness'; 'vulgarity [of behavior]'
Prickelei, 'prickling'
Prügelei

*Quackelei, 'trifling,' 'nonsense,' 'fickleness'
*Quaddelei (= Quackelei)
*Quäkelei (= Quackeler)
*Quengelei,[96] 'grumbling,' 'whimsicalness'

Rekelei
*Rempelei, 'jostling'
Rummelei, 'rumbling noise'
Rüpelei (= Flegelei)
Ruschelei (= Huschelei)

Scherwenzelei,[97] 'toadyism'
Schmeichelei
Schlingelei, 'roguishness'
*Schmuddelei
Schmuggelei
Schnäbelei, 'billing,' 'kissing'
Schnitzelei (-erei)
Schnörkelei, 'artificial, or superfluous ornament'; 'scroll-work'
Schnüffelei [98]
Schurigelei, 'worry,' 'harrassment'
vSchweinigelei, 'smut,' 'obscenity'
*vSchwiemelei, 'debauchery,' 'raking,' hum. 'jollification'
Schwindelei
Selbstelei (= -sucht, -liebe)
Siedelei, 'settlement,' 'retirement'
Spiegelei,[99] 'use of the speculum'
Spöttelei
Staffelei, 'easel'
Stichelei, 'jeer,' 'sneer'; 'sarcasm'
Stoppelei, 'patching,' 'compilation'
Sudelei, 'bungling'; 'scribbling'; 'smudge'

Tadelei
Täfelei, 'boarded work'; 'wainscoting'

---

[91] Krickelei (= Rechthaberei, Zänkerei) in Gri. and W., not in GS., FST., ThP.; but they have krickeln, 'to be fretful.'

[92] Lüstelei, not in Gri., W., FST.; Gri. has, however, lüsteln and lüsten (-u-); W. and FST. have lüsten.

[93] Murmelei (< murmeln), used in oral language, not found in current G. dict.

[94] Cp. Nörgler.

[95] In FST., but not in GS., ThP., W. and Gri. (who has, however, Päpsterei).

[96] Cp. Quengler, 'grumbler.'

[97] Cp. schar- and scherwenzeln.

[98] * Schnüffelei (< schnüffeln, 'to sniff,' 'to pry,' 'spy'), not found in G. dict. Schnüffler: 'ferreter,' 'spy.'

[99] Not to be confused with Spiegel-ei, 'poached egg.'

Digitized by Google

Takelei, 'rigging,' 'tackling'
Tändelei, 'dawdling,' 'dalliance'
Teufelei
Tölpelei
*Trendelei, 'toying,' 'trifling'; 'tarrying,' 'dawdling'
Trödelei, 'dawdling'
*Trommelei
Tüftelei, 'subtilizing,' 'subtilities'
*Tüttelei [100]

Vernünftelei, 'subtilizing,' 'subtilization'
*Verselei, 'bad poetry'
Windbeutelei (= Aufschneiderei), 'humbug'
*Winselei [101]
Witzelei, 'witticism'

Zappelei [102]
Zärtelei, 'affectation of sensitiveness'; 'excessive tenderness'
Ziegelei, 'brick-kiln,' 'brick-yard'
Zottelei, 'toddling'
Zweifelei

3. *-enei* is found in:

Arz(e)nei; Roß-, 'horse-drench'; 'physic for horses';
Wüstenei, and a few obsolete formations;
Rechenei (= Rechnungskammer), 'audit-office'; chamber or board of accounts';
Rentenei [103] (= Rentei), Rentamt; 'exchequer,' 'finance department';
Schaffenei.[104]

4. A small number of nouns, mostly foreign loan-words, in *-dei, -mei, -nei, -pei, -rei, -sei, -tei, -zei*,[105] as:

§Melodei (poet. for -die)

Ballei (pl. -en), [106] 'commandery of the Teutonic order'

Schalmei, [107] 'reed-pipe'

§Dekanei (= §Dechanei, §Dechantei), 'deanery'
§Kaplanei, 'chaplaincy'
§Litanei
§°Turnei (poet. for §Turnier)
§Tyrannei

[100] * Tüttelei does not occur in G. dict. Töttelei is the dialectical form best known to me.

[101] * Winselei (< winseln, 'to whimper,' 'whine'), not found in G. dict. Cp. Winseler, 'whiner,' 'moaner'; winselig, 'plaintive,' 'whining.'

[102] * Zappelei (< zappeln, 'to sprawl,' 'fidget'), not mentioned in G. dict. Cp. Zappelfritze, m. (fam.), 'fidget'; zappelig, 'sprawling,' 'fidgety.'

[103] Rentenei = Rentei. "so hieß eine behörde, welcher die einnahme der landesherrlichen einkünfte oblag," Gri.

[104] Not in Gri.

[105] In most of these cases *-ei* is added directly to the stem. It stands to reason that words in *-ei* like Aglei = Acke(r)lei, Acklei, Akelei (bot. 'columbine'; 'culverkey,' 'aquilegĭa vulgāris'), MHG. *agleie*, Lt. *aquilegia;* Bastei = 'Bastion bulwark' ('It. bastía, vallum, propugnaculum, bollwerk,' Gri.); Hahnrei, 'cuckold' (MLG. *hanrey* = 'capon'); Jockei, 'jockey'; Roßpolei, 'horse-mint' ("name mehrerer stachysarten [vgl. roßneßl]," Gri.) do not belong here.

[106] Ballei < MHG. *balîe* < Mlt. *bállia.*

[107] Schalmei < MHG. *-mîe, -mîge, -mîn*, based on older Fr. *chalemie*, a secondary

Digitized by Google

§Maskopei (-pie) = Maatschappei, 'company or society of merchants'
§Barbarei, 'barbarity'
§Faktorei
§Komturei, 'commandery'
§Konditorei (C-)
Pfarrei
§Klerisei, 'clergy'

Abtei
Auskunftei (= Auskunftsamt), 'inquiry-office,' 'intelligence-office'
Forstei (= Försterei)
Kauffahrtei, 'navigation for trade's sake'
Narretei (= Narrei, eNHG.), 'tomfoolery' (for Narreteiding)
Partei [108]
§Probstei
§Rentei (= Rentenei, Rentamt), 'finance department'
§Sakristei, 'vestry'
Vogtei; Haus-, 'jail'

§Polizei; Bau-, 'building department' (of the Board of Works)
§°Prophezei (+ -tei) [109]

5. A few geographical [110] terms, as:

Barbarei, Berberei, 'Barbary'
Bucharei, 'Bokhara,' 'Bucharia'
Bulgarei (-ien)
Lombardei [111]
Mandschurei, 'Man(t)churia'
Mongolei
Polackei,[112] 'Poland'
Tartarei, Tatarei, 'Tartary'
Türkei
Wallachei

Having thus illustrated by examples the frequent occurrence and different uses of the suffix *-ei*, we feel that, in conclusion, a short résumé regarding its various meanings may be appropriate.

By far the greater number of abstracts in *-ei* denote either

(*a*) A trade, business, profession, institution, office, magistracy (Behörde), board, company, meeting place, as: Auskunftei, Bäckerei, Färberei, Försterei, Kämmerei, Kanz(e)lei, Küsterei, Malerei, Polizei, Rechenei, Rentei, Schaffnerei, Statthalterei, Stuterei, Ziegelei, etc., or

(*b*) A customary or habitual act or practice, a repeated or prolonged action, a favorite occupation, a prevailing condition, as: Fremdtümelei, Frömmelei, Klipperei, 'practice of clipping money,' Kramerei, 'act of rumbling,' 'fumbling,' Kund-

form of *chalamel*, Mod. Fr. *chalameau* < Lt. *calamus*.

[108] Partei and §Partie became differentiated in meaning.

[109] Prophezei (MHG. *prophezîe*, *-cîe*, eNHG. *proficei;* sixteenth and seventeenth centuries: prophecei < MLt. *prophecia*, Fr. *prophétie*) = Mod. G. Prophezeiung. Prophetei, now -tie; MHG. *-îe* < Mlt. *-tia*.—*-îe* was originally added only to foreign names, as *prophezîe*, *astronomîe;* but when these forms became universally used in the thirteenth century, *-îe* was added also to some G. words, esp. those in *-en* and *-er*, as *arzen-îe*, *tenter-îe* (Tändelei). Cf. Grimm, s.v. Prophetei and Prophezei, Kehrein, § 20, etc.

[110] As a rule, Lt. -ia > -ien in geographical terms, e.g., Asien, Sicilien, Spanien, etc.

[111] Lombardei (< MHG. *-îe*) dates from the 15th century.

[112] Polackei < Polack < Poln. *polak*, m., 'a Pole.'

Digitized by Google

schafterei, 'practice of spying,' 'espionage,' Lüstelei, Mauserei, 'act' or 'practice of pilfering,' Nergelei, Selbstelei, Sucherei, Trägerei, 'frequent carrying,' Trinkerei, Tyrannei, Weinerei, Werberei, etc.

(*c*) A certain number of abstracts in *-ei* have collective force. Thus we have: Bücherei, Gräserei, Jägerei, Länderei, Mähderei, Maskopei (= Maatschappei), Reiterei, Sämerei, Treiberei (= Treibjagd), etc.

(*d*) In numerous cases, nouns in *-ei* assume a depreciating, contemptible sense which, no doubt, grew out of the tendency to represent an action as a professional or industrial occupation. This pessimistic feature is not yet inherent to older formations like Fischerei, Jägerei. It very likely originated with the corresponding verbs in *-ln* + *-rn* which, especially in popular language, have a frequentative-imitative-cavilous meaning; hence it stands to reason that this depreciating accessory meaning (Nebensinn) was also imparted to their derivative abstracts in *-ei*. Thus we have Klimperei, Knauserei, Plapperei, Schlenderei; Andächtelei, Frömmelei, Liebelei, Tändelei, etc. This diminutive contemptuous trait is, however, not confined to terms in *-ei* with corresponding verbs in *-rn* + *-ln*; we meet it quite frequently, especially in younger formations, among other abstracts in *-ei*, as Brummerei, Brüllerei, Dummerei, Lauferei, Singerei, Schreierei, etc.

Noteworthy in this connexion is the great number of expressions in *-ei* denoting silly or contemptible behavior (Äfferei, Zier-; Alberei, Empfindelei, Flegelei, Gimpelei, Himmelei, Künstelei, Liebäugelei, Löffelei, Pimpelei, Pöbelei, Quackelei, Quengelei, Rüpelei, Schnäbelei, Tändelei, Trendelei, Trödelei, Völlerei, Zärtelei), fault-finding (Aufhalterei, Aufzieherei, Hechelei, Krittelei, Mäkelei, Nergelei, Stichelei), humbug and bragging (Flausenmacherei, Flunkerei, Fopperei, Gauklerei, Narretei, Schwindelei, Spiegelfechterei, Windbeutelei, -macherei), hypocrisy (Achselträgerei, Andächtelei, Durchstecherei, Gleisnerei, Heuchelei, Lobhudelei, Pinselei, Rabulisterei), underhand dealings (Ausspürerei, Austrägerei, Mauserei, Spionerei, Spionriecherei), and similar meanings; cp. Dummerei, Hellseherei, Kramerei, Sudelei, etc.

BALTIMORE

Digitized by Google

SHAKSPERE AND STRINDBERG

By HARRY V. E. PALMBLAD

SCATTERED references throughout Strindberg's historical works show that he had, from his seventeenth year, when he was a close reader of Shakspere,[1] to the end of his literary career, a recurrent, if not a continuous, interest in the English dramatist. This was intensified during his later years. In 1899—or, as Strindberg says, "at the end of the century"—he studied Shakspere's technic at the university.[2] We may well believe that this was merely the beginning of a period of study which culminated in the Shakspere articles of 1908 and 1909.[3] Showing, as they do, considerable insight, keen appreciation, and interpretations that are often novel and original, these articles could hardly have been written without much previous preparation.

Since it was during this period of accentuated interest that Strindberg wrote all of his historical plays, except *Mäster Olof*,[4] it is quite natural that they should show the influence of the English playwright. In pointing out the different ways in which Strindberg's plays are similar to Shakspere's, I shall confine myself to a few illustrative examples, and shall make incidental reference to external evidence.

Atmosphere of Largeness

Strindberg, like Shakspere, gives his historical plays an atmosphere of largeness through the use of external contacts established by the suggestion of earlier and later history, by the use of parallelism, and by the introduction of representative characters. Among the methods which he uses for suggesting earlier history is that of linking up historical associations with

[1] *Samlade skrifter*, XVIII, 174.

[2] *Samlade skrifter*, L, 52.

[3] These articles form the greater part of *Samlade skrifter*, Vol. L.

[4] In the case of this play, Strindberg definitely acknowledges his indebtedness to Shakspere.

Digitized by Google

certain of his characters. This is sometimes done by genealogical references, as in *Gustav III* when Ribbing refers to the three Ribbings who were killed by Christian the Tyrant,[5] or in *Sista Riddaren* where we are forcefully reminded that Johan Månsson Nat och Dag is the son of Engelbrekt's murderer, and Anna Bjelke, the granddaughter of the traitor, Ture Turesson.[6] Genealogy plays a much more important part in *Gustav Adolf*. Not only does it afford an opportunity for a highly concentrated presentation of a section of Swedish history when, as the generals pass across the stage, the Sergeant-Major names each one and associates with him the name of an ancestor well known in the annals of his country,[7] but it also has a controlling influence over the hero of the play. The King is constantly restrained by inherited conditions, and, more than that, he, like Henry V, feels his father's sins a burden on his conscience.[8] Sometimes the earlier work of a character is referred to, as in *Gustav Vasa* where Herman Israel is credited with having aided Gustav's escape from the Danish prison,[9] or where mention is made of Olof's earlier implication in the conspiracy against the King.[10] Some characters seem to exist merely to bind the plays in which they appear with earlier history, usually with an earlier drama of the series. Thus Agda in *Erik XIV* recalls *Gustav Vasa*, and Bishop Styrbjörn in *Engelbrekt* points us back to *Folkungasagan*, where he was the important tool of Providence in the destruction of the Folkung family.[11] In one case a character is made to suggest past events through identity of name. Special care is taken to point out that the man who asks permission to go against Dacke at the end of *Gustav Vasa*, and who is spoken of earlier

[5] *Historiska dramer*, II, 400.

[6] *Sista Riddaren*, 38–39.

[7] *Historiska dramer*, II, 27–28. Cf., for examples of this device in Shakspere, *1 Henry VI*, II, iv, 82 ff.; *3 Henry VI*, III, iii, 81–90; V, iv, 52–53; *Henry V*, II, iv, 48 ff.; *Coriolanus*, II, iii, 243 ff. Shakspere references are to the Globe ed., 1924.

[8] *Historiska dramer*, II, 164–165. Cf. *Henry V*, IV, i, 309 ff.

[9] *Historiska dramer*, I, 302, 333.

[10] *ibid.*, 300, 332. Cf. *1 Henry VI*, I, iv, 78–79.

[11] *Historiska dramer*, I, 97, 103, 105. Cf. Bardolph, Pistol, and Mistress Quickly in *Henry IV* and *Henry V*, and Margaret in *Henry VI* and *Richard III*.

Digitized by Google

in the play in another connection, bears the name Engelbrekt, like the liberator of the previous century.[12]

A place with historic traditions may serve as a link to bind the history of the play with the dramatic past. In *Gustav Adolf* the Castle church in Wittenberg is associated with Luther's ninety-five theses, with four historical characters buried there, and with Cranach and Dürer, whose masterpieces decorate the church.[13] Huvudsta in *Gustav III* suggests the earlier "residence" of Göran Persson as well as a number of executions.[14] The use of the funeral vault in *Kristina*, the first act of which plays in the Riddarholm church with Gustav Adolf's mausoleum in the background, is not far removed from the Shaksperean use of funeral paraphernalia.[15]

Earlier history is sometimes introduced into the dialog without any of these external links. We find an instance of the epic method in *Folkungasagan* where Magnus tells Blanche the story of the Folkung family.[16] Strindberg's use of formal historical retrospection, like Shakspere's, not only gives an insight into earlier history, but also affords a resting place for the action. Like Shakspere's, too, it sometimes suggests the difference between "then" and "now." In *Gustav Adolf*, Banér contrasts the humble peasant, Gustav Eriksson, with his powerful and illustrious grandson, Gustav Adolf, and then passes in review the events of Swedish history during the preceding thousand years.[17] A case more like Shakspere's, since it represents personal recollections, is found in *Carl XII* where "The Man" recalls his home of fifteen years ago with its many intimate associations.[18]

[12] *Historiska dramer*, I, 286, 377. Cf. *Julius Cæsar*, I, ii, 158–161. In Shakspere's play, the device serves as a dramatic motivation, while its use to recall earlier history is secondary, perhaps unconscious with the dramatist.

[13] *Historiska dramer*, II, 195.

[14] *ibid.*, 400–401. Cf. *Richard III*, III, iii, 9–12. We should note that there is a difference between the strongly emotional and lyrical quality of Shakspere's passage and the calm, reasoning, and somewhat epic tone of Strindberg's.

[15] Cf. *1 Henry VI*, I, i; *Richard III*, I, ii; *Titus Andronicus*, I, i.

[16] *Historiska dramer*, I, 83–84. Cf. *1 Henry VI*, II, v, 61 ff.; *2 Henry VI*, II, ii, 9 ff. Cf., for the relation of the above-named passage to *Hernani*, Palmblad, *Strindberg's Conception of History*, 105, footnote 60.

[17] *Historiska dramer*, II, 131.

[18] *ibid.*, 276. Strindberg, like Shakspere, often has his characters thus call to mind their earlier experiences. In *Folkungasagan*, Erik vividly recalls an occasion

Digitized by Google

Strindberg's fondness for anniversaries is probably due to his study of Shakspere. However, his use of them for definite historical reference is his own innovation. In *Gustav Vasa*, the hero suddenly realizes that it is Midsummer day, the very day on which he entered Stockholm "a generation ago." [19] In *Gustav Adolf* the one hundredth anniversary of the Augsburg Confession is celebrated in Wolgast,[20] while still earlier history is suggested by a reference to the anniversary of Clovis.[21] The first scene of *Kristina* takes place on the anniversary of the death of Gustav Adolf.[22] As has been suggested, Shakspere never makes his anniversaries recall definite past events; he uses them rather to give a certain impressiveness to his scenes.[22a]

The course of future events is often suggested by the somewhat varying method of prediction or prophecy. The following passage from *Gustav Adolf* shows how characters deduce from present indications what is likely to follow:

> King. Say, do you think it is wise to let my brother-in-law, John Casimir, who is a Calvinist, train our child?
> Queen. No, I have never thought so; for the Calvinists, whom I have seen at a close range in my home, are worse than the Jesuits; and if we should have religious conflicts in the family . . .
> King. Exactly! The mere thought that my child might embrace another faith than the Lutheran makes me despair, and Kristina's contradictory spirit promises nothing good; you know she liked to say black when I said white.[23]

In the main, the King's fears proved well founded. Kristina did abandon the Lutheran faith, not, however, for the Calvinistic,

when his father was playing with him and the two were taken to be brothers (*Historiska dramer*, I, 89). Horn in *Gustav Adolf* is reminded of his son's death and the emotions which he felt upon hearing of it (*Historiska dramer*, II, 83). As was suggested above, the historical retrospection in Shakspere usually involves this element of personal memory. Cf. *Richard II*, II, iii, 99 ff.; *1 Henry IV*, IV, iii, 52 ff.; *2 Henry IV*, III, i, 45 ff.

[19] *Historiska dramer*, I, 374.

[20] *Historiska dramer*, II, 15, 35.

[21] *ibid.*, 93.

[22] *ibid.*, 201.

[22a] Cf. *Richard III*, V, i, 10 ff.; *Julius Cæsar*, V, i, 71–73; *King John*, IV, ii, 143–154; V, i, 22–29.

[23] *Historiska dramer*, II, 167. Cf., for another similar premonition, *ibid.*, 163.

Digitized by Google

but for the Catholic. This passage differs from the predictions of Shakspere in taking the form of vague premonition which has just enough error in it to make it realistic. More in line with Shakspere's prophecies is the prediction of the title character in *Kristina*, that within fifty years Sweden will have lost all of its possessions in Germany.[24] In *Näktergalen i Wittenberg*, we find a case still more like Shakspere's authoritative and almost superhuman forecasts. Here, too, a realistic element is added through the method used by the Wanderer:

> Wanderer. Do you know the monogram of our gracious emperor?
> All. No.
> Wanderer. If I put the question in a different manner, I'll get the answer. Little Martin over there, give me the vowels in the German language.
> Martin. A, E, I, O, U.
> Wanderer. That is the Emperor's monogram. The lad didn't know that but he could answer nevertheless. And that means, Austriae Est Imperare Orbi Universo. . . . Translate that, Jacob.
> Jacob. Austria shall rule the whole world.
> Wanderer. That is right. The whole world, the known and the unknown. And this is to take place during the reign of his great grandson.[25]

A similar case is found in *Sista Riddaren*, where Mätta Dyre sees in a trance Gustav Vasa's triumph over the Danes, his coronation, and the retention of the crown in his family for generations.[26]

A prophetic purpose is often served by the introduction of characters whose real historical importance lies beyond the limits of the play. At the end of *Mäster Olof*, Vilhelm enters as a new Olof—one who is to carry on the work begun by his former teacher.[27] In *Kristina*, the Queen greets her successor

[24] *Ibid.*, 269. Cf. *Richard II*, IV, i, 134 ff.; V, i, 55 ff.; *1 Henry VI*, II, iv, 124 ff.; *3 Henry VI*, V, vi, 37 ff.

[25] *ibid.*, 444.

[26] *Sista Riddaren*, 143. Cf. *Henry VIII*, V, v, 15 ff., the one case where Shakspere's character appeals to a higher authority for the reliability of his predictions.

[27] *Historiska dramer*, I, 278. *Romantiska dramer*, I, 262. Cf. Per Lindberg, *Tillkomsten av Strindbergs "Mäster Olof,"* 102; and Palmblad, *Strindberg's Conception of History*, 106. Note, as instances in Shakspere, the introduction of Henry

Digitized by Google

as Carl X even before his formal coronation.[28] At times the prophetic significance of the characters thus introduced is strengthened by their continued presence and their fairly important parts in the plays. Princes Erik and Johan are rather prominent characters in *Gustav Vasa*, in spite of the fact that they were actually small children at the time when the action took place.[29]

The dramatist sometimes suggests either a new tendency or a likelihood of certain later events. At the end of *Erik XIV*, he foreshadows the later strife between the new king, Johan, and his brother. At the close of *Bjälbo-Jarlen*, he lets us anticipate the long struggle within the Folkung family through Magnus's charge that his father has engendered strife between the brothers, and through the father's answer, which sounds prophetic to anyone familiar with the later history of the Folkungs:

> I begin to believe—I see that I am the father of a king—I did not know, still I had hoped, now I am sure that a Folkung line has been begotten.[30]

Likewise, we catch a glimpse of the Protestant revolution in Sweden in the last scene of *Sista Riddaren* when Magnus Gren tells of Olaus Petri's willingness to perform the burial rites over Sten Sture's body in defiance of Roman authority.[31]

Parallelism may be said to widen the boundaries of a play by drawing attention to an action which lies partially or entirely outside the action of the play. The parallelisms used by Strindberg may be divided into two classes, both of which have their prototypes in Shakspere. One of these classes is an alignment of some event in the play with an event in earlier

Earl of Richmond, *3 Henry VI*, IV, vi, 65 ff., and the introduction of Prince Henry in the last scene of *King John*, and the assumption of the royal power on the part of Henry Tudor at the end of *Richard III*.

[28] *Historiska dramer*, II, 267. Cf., for other instances, the endings of *Folkungasagan* and *Näktergalen i Wittenberg*.

[29] Note, as examples in Shakspere, the parts played by Prince Hal in *Henry IV* and by Bolingbroke in *Richard II*.

[30] *Bjälbo-Jarlen*, 142. Cf., for comment, *Samlade skrifter*, L, 258.

[31] *Sista Riddaren*, 157 ff. Cf. *2 Henry IV*, IV, v, 213 ff.; V, v, 111 ff.

Digitized by Google

history. Besides impressing on us the essential continuity of history, this kind of parallelism is expressive of that monistic philosophy which sees in all history the same processes, motives, and relationships under different forms. However, as the doctrine underlying this conception was not formulated by Strindberg until 1898, whereas his use of parallelism is found in *Mäster Olof* as early as 1872, it is safe to assume that the device was originally due to Shaksperean influence. The poetical figures, however, used regularly by Shakspere in accordance with Elizabethan dramatic conventions, would have been out of place in the naturalistic prose of Strindberg.[32] Strindberg's parallelisms are mere prosaic comparisons without any rhetorical quality. Although the cases in *Mäster Olof* come closer to Shakspere's than do those of the later plays, even here we see Strindberg's personal impress on them. When, in answer to Lars's admonition to cease his childish play and to undertake the "greater work" lying ahead of him, Olof gives his youth as an excuse, Lars answers by reading some of God's words to Jeremiah.[33] Again in the same play, Gerdt compares the career which he sees ahead of Olof to that of Daniel.[34] In *Erik XIV*, the strife between Erik and Johan is characterized as the renewal of the Folkung strife, and Gripsholm is referred to as "Nyköping castle." [35] In *Gustav Adolf*, the conflict between the Catholics and Protestants is compared to the earlier struggle between Clovis and the Arians.[36] In *Sista Riddaren*, Heming Gad compares the election of Sten Sture as protector to the choice of David as king.[37]

The second type of parallelism represents an event or

[32] Strindberg's parallelisms are more like the prosaic references to earlier English history found in Shakspere's chronicle plays. However, as these references are inconspicuous and few in number—not more than a half dozen in all the plays—and as many of Strindberg's parallelisms are like the regular Shaksperean type in that they refer to classical or to biblical history, it seems better to consider them a variation of this.

[33] *Historiska dramer*, I, 164. Cf. *Jeremiah*, I, 4–7, 18–19.

[34] *Historiska dramer*, I, 175.

[35] *ibid.*, 420.

[36] *Historiska dramer*, II, 93–94.

[37] *Sista Riddaren*, 29. Cf., for the rhetorical parallelism in Shakspere, *Richard II*, IV, i, 169–171; *Julius Cæsar*, I, ii, 112–115; for the prosaic parallelism, *Richard II*, II, iii, 16–17.

Digitized by Google

tendency in the play as paralleled by a contemporary event or tendency outside the play. Since Strindberg's parallel actions express a definite historical theory, that of synchronous movements in different parts of the world,[38] his use of them is more conscious than Shakspere's. Furthermore, his parallel actions are more external since they are brought into the play through reports rather than through material contacts. The life story of Joan of Arc as related in *Engelbrekt* parallels that of the Swedish national hero.[39] In *Carl XII*, the death of the most powerful of European monarchs, Louis XIV, precedes that of the Swedish despot.[40] The liberalizing tendency in Sweden is represented as part of a world movement in *Gustav III* through the announcements that France has called together its estates and that the American republic has elected its first president.[41]

In order to enlarge the action of a play, Strindberg adopts Shakspere's method of introducing individual characters who represent spheres not otherwise included in the action. We have in *Gustav Adolf* the Finnish and Danish Ensigns and the Gypsy.[42] The effectiveness of this device is increased when the representative characters appear in procession. The extent of Magnus's victories is emphasized in *Folkungasagan* by a procession arranged in groups, each of which has a spokesman who pays homage to the King.[43] Reference has been made to the scene in *Gustav Adolf* where the officers of the Swedish army pass across the stage.[44] At the end of Act III of the same play the cosmopolitan and catholic character of Gustav Adolf's

[38] "Världshistoriens mystik," *Samlade skrifter*, LIV, 337.

[39] *Historiska dramer*, I, 105–106.

[40] *Historiska dramer*, II, 313. Cf., for Strindberg's comment on this, *Samlade skrifter*, L, 252.

[41] *Historiska dramer*, II, 354. Cf. *Hamlet*, II, ii, 575 ff.; IV, iv, 32 ff.; V, ii, 75 ff. Cf. also, for parallelisms in *Troilus and Cressida* and *King Lear*, James Stalker, *How to Read Shakspeare*, second edition, 237–238; and Richard Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, third edition, 368. Note Strindberg's reference to the parallelisms in *Hamlet*, *Samlade skrifter*, L, 64, 68.

[42] Cf. with this Fluellen, Macmorris, Jamy in *Henry V*. These characters speak dialect as do the two Ensigns in Strindberg's play.

[43] *Historiska dramer*, I, 15–16.

[44] Cf. above, p. 72.

Digitized by Google

army is brought to our attention by a procession of several nationalities and religious sects.[45]

Closely related to the procession device, in fact, a variation of it, is that of enumerating or cataloging. Banér defends the alliance with the French in *Gustav Adolf* on the ground that the countries of northern Europe need to protect themselves against those of southern Europe. To prove this contention, he runs over a list of Spaniards and Italians whom Sweden has had to fight.[46] In *Bjälbo-Jarlen*, Hans enumerates the guests—more than a dozen in number—at the city banquet.[47]

[45] *Historiska dramer*, II, 127. Cf., for another instance, *ibid.*, 133. Cf. *Troilus and Cressida*, I, ii, 197 ff., and *Henry VIII*, IV, i. In the latter play Shakspere may have been led to the "procession motif" by his source (Hall) whom he follows in the account of the coronation (*Shakespeare's King Henry the Eighth*, Henry N. Hudson, 136, footnote 5).

[46] *Historiska dramer*, II, 123.

[47] *Bjälbo-Jarlen*, 30. This was a conscious device. "As usual in my historical plays, I have inserted Swedish history into the framework of universal history. Therefore, the clown's enumeration of the guests is not a matter of indifference, and must not be omitted" (*Samlade skrifter*, L, 257). Cf. *Antony and Cleopatra*, III, vi, 65 ff., and *Henry V*, IV, viii, 81 ff. In the latter instance Shakspere's technic may have been due to his source. "The list of losses is taken almost verbatim from Holinshed" (*Shakspere's Henry the Fifth*, edited by William Allan Neilson, 228). Strindberg must have noted Balzac's frequent use of cataloging. However, his manner of using the device is closer to Shakspere's.

(*To be continued*)

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

HERMANN NOHL: *Zur deutschen Bildung.* I. *Deutsch, Geschichte, Philosophie.* „Göttinger Studien zur Pädagogik," Heft 5. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1926.

Daß eine neue Epoche deutschen Geistes im Werden ist, muß uns Germanisten im Auslande, die wir aus größerem Abstande und in gedrängterer Auswahl das deutsche Schrifttum aufnehmen, schon durch dessen auffallende Einheit der Ziele auf allen Gebieten zum Bewußtsein kommen. Selbst wenn die Zeit dem Begriff der Kulturkunde im weitesten Sinne nicht geneigt wäre, wie ihn z. B. jüngst auch Nicholas Murray Butler ausgesprochen hat, müßten wir doch aus eigener Erfahrung darauf verfallen, wenn wir uns Rechenschaft darüber geben, über wie weite Gebiete sich gerade heute unser Lesen mehr und mehr ausdehnt. Es scheint fast, daß wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts die schöne Literatur in den Hintergrund träte und daß der Boden erst gepflügt, der Samen erst ausgestreut werden müsse durch die Wegbereiter im Felde der Theorie. Ich nenne nur Namen wir Troeltsch, Weber, Meinecke, Keyserling, Ziegler, Rathenau, Worringer, Wölfflin; und die meisten dieser Namen lassen sich nicht einmal nur auf e i n bestimmtes Wissensfeld festlegen.

Auch die Pädagogik—so behauptet Nohl im ersten der vorliegenden Vorträge („Die neue deutsche Bildung")—habe seit zwei Jahrzehnten eine neue Würde bekommen, und ein solches neues Bewußtsein erhalte ein Kultursystem immer nur, wenn ihm im Zusammenhange des geistigen Lebens die entscheidende Aufgabe zugewiesen werde.

Die Aufgabe nun ist „die Einheit einer neuen Bildung und die neue Form des deutschen Menschentums." Gegenüber den drei disintegrierenden Tendenzen der wilhelminischen Zeit—einseitig wissenschaftlicher Bildung, Zerklüftung des Volkes in Gebildete und Ungebildete, Mangel einer Einheit des Ideals—gilt es, die Ganzheit der Persönlichkeit und den lebendigen Zusammenhang des wirkenden Daseins der Nation wiederzuerringen. Weder Troeltsch' „Besinnung auf die entscheidenden geschichtlichen Grundlagen unserer Bildung" noch Benz' „Konzentration der Bildung auf das nationale Eigenleben" noch Sprangers „Beziehung der Bildung auf den Beruf" können nach Nohls Ansicht diese Aufgabe lösen, sondern nur „die Besinnung auf die lebendigen Tendenzen, wie sie in den einzelnen pädagogischen Bewegungen der Gegenwart wirksam sind, und der Mut, dieses manigfaltige, neue Leben zu der systematischen Einheit des neuen Ideals zusammenzufassen."

Unter diesen Tendenzen steht obenan die Erkenntnis, daß die Bildung nicht mehr wie bisher von der Universität bestimmt werden kann, ferner daß alle Bewegungen gründen in einem einheitlichen Kulturwillen des ganzen Volkes. Wichtige Züge dieses neuen Menschentums, wie sie sich auch in der Jugendbewegung aussprechen, sind: das neue Körpergefühl, größere Naturnähe, ein neues Gefühl zum Land, zur Erde, zur Heimat und zu lebendiger Kunst; eine neue Aktivität (Auto-

Digitized by Google

praxis statt Autopsie); eine neue menschliche Gemeinschaft; eine neue Beziehung zum Metaphysischen.

Der Unterschied gegenüber der Sturm- und Drangbewegung, die uns bei diesen Schlagworten einfällt, besteht darin, daß man damals Auflösung und Fessellosigkeit suchte, welche erst durch die großen Klassiker in einsamer ethischer Entwicklung zur Form gewandelt ward; daß dagegen heute „dieser Formwille der innerste Wesenszug unsrer ganzen pädagogischen Revolution ist von ihrem Beginn an," eben weil die Form der Klassiker rein geistig blieb und sich nicht zu einer neuen Form auch des Volksdaseins verwirklichte (eine schmerzliche aber tiefe Einsicht Nohls, die mir der Kernpunkt seiner Erkenntnisse zu sein scheint).

(Aufsatz II: „Die deutsche Bewegung in der Schule."). Im Mittelpunkte der neuen Erziehung steht naturgemäß der Deutschunterricht, gegründet auf den Fond nationaler Bildung, die mit dem Sturm und Drang und seiner Besinnung auf ursprünglich deutsche Art und Kunst einsetzt. Der Fehler seiner Behandlung bestand in erster Linie darin, daß die Germanistik nach dem Schema der antiken Philologie betrieben wurde und so die geistigen Inhalte von außen als ein Fremdes, Fertiges an den Schüler herangebracht wurden, statt in ihm selbst erweckt und entwickelt zu werden als ein „Leben, zu dem wir selbst dazugehören, das mitten durch uns hindurchgeht, wo jeder einzelne von uns Glied, Erbe zugleich und Hoffnung ist, und die Gegenwart und Zukunft nicht trennbar von der Vergangenheit,"—ein dynamischer Prozeß statt eines statischen der Aneignung, mit andern Worten: Klärung, Formung, Heiligung von eigner Erfahrung und Erlebnis.

(Aufsatz III: „Die Geschichte in der Schule.") Die Geschichte muß aufhören, aus allen Wissenszweigen durch ihre strukturelle Verflochtenheit eine historische zu machen. Sie läßt ihnen ihren geisteswissenschaftlichen Charakter und wird ein universalgeschichtlicher Überbau. Als Einzeldisziplin bietet sie zugleich wieder „Ideen, d.h. zeitlose, ewige Einsichten und Lebenskräfte," auf Grund deren ein Wille zur Tat handeln kann. Und da sie Analyse der Bedingungen einer Willensentscheidung ist, da sie von der schöpferischen Lösung einer Lebensaufgabe, durch den „großen Mann" sowohl als durch das letzte Individuum an seiner dunkeln Stelle, handelt, wird ihr Ziel „die Weckung des Verantwortlichkeitsgefühles gegenüber dem höheren Leben in unserm Volk und damit die Verringerung der großen Masse." Realistische Einsicht und der große Wille bedingen die schöpferischen Lösungen, „die das Geheimnis der Historie sind und auf die wir heute wieder warten."

(Aufsatz IV.). „Die Philosophie in der Schule" endlich wird, der Folge von Unter-, Mittel- und Oberstufe gemäß, zuerst an den Gesammtunterricht gebunden sein, dann als „Lebenskunde in der Besinnung auf die ethischen Fragen und die politischen, sozialen und sittlichen Verhältnisse, in denen das Kind lebt," auftreten und endlich aus der Frage nach dem Verhältnis aller Fächer, ihrer Eigenbedeutung und Konflikte zu einem Überbau herauswachsen, der den Geist des deutschen Idealismus in der Schule zum Leben bringt.

Eine so klare und knappe Feststellung der Einsichten fördert oft mehr als umfangreiche Bücher. Nohl läßt sich zudem nicht durch gefährliche Verallgemeinerungen verleiten, verwechselt in der Überwindung der jüngsten Vergangenheit nie ihre Forschungsergebnisse mit ihrer Ziel- und Wertsetzung der Gesamtbildung. Nur zu oft erinnert uns o h n e diese Vorsicht ein verworrener reaktionärer Radikalismus, der auf ‚Geisteswissenschaften' und ‚Irrationalismus' als reine Schlagworte eingeschworen ist, an Mephistopheles' Drohung: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft / Des Menschen allerhöchste Kraft. . . ." Denn auch m i t

Digitized by Google

dieser Vorsicht wird gefühlsmäßige und religiöse Einstellung dem Deutschen noch manche Falle bereiten, die nur ein wacher kritischer Verstand umgehen kann.

ERNST FEISE

THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

WILHELM IFFERT: *Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit*, Halle, 1926.

In the preface the author states that in his youth he had a strong preference for Schiller; but the World War resulted in a change of attitude, and Schiller appeared to him a phantastic idealist. Recent detailed study of the earlier works of the poet, however, led Iffert to the conclusion that Schiller was strongly attached to the realities of life, and that he viewed life with clear and sober, at times even cynical eyes. But it was always his goal to ennoble his individuality and elevate it to the purest and most perfect manhood. By revealing the heroic struggle waged by Schiller, not only during his youth, but throughout his entire life, Iffert hopes to contribute to the spiritual and moral regeneration of the German people. His investigation is based almost exclusively on the poems of the *Anthologie auf das Jahr 1782*, for in these, he maintains, we find the clearest, most complete, and most faithful picture of Schiller's inner life.

Three spheres of ideas stand out, with God, death, and love as the dominating concepts. Like many others of that period, the young Schiller was greatly impressed by the idea of infinite time and space. The infinite universe, he optimistically believed, is governed by perfect harmony; in fact, the essence of it is love, i.e., the universal force of mutual attraction. But this does not prevent him from discriminating between inorganic and organic nature, and in the latter category, animalic existence is ranked higher than mere plant life. Apparently Schiller held that organic life, conscious beings, mankind developed by slow degrees, for in the earlier stages of his existence man did not know love. Of course, he must have been governed by it, since love is the essence of the universe, however without being aware of the fact. Iffert repeatedly points out the obvious fact that Schiller was not a systematic philosopher and that he, without regard for logic and consistency, chose ideas and conceptions that happened to express best his own state of mind, or rather his own emotional state, at any given time. So he accords on one occasion the most eminent place in the scheme of the universe to wisdom, on another to love; man attained appreciation of love by slow degrees, we are informed in one poem, in another that man has become debased from the godlike position he once occupied. Lofty optimism alternates with a most pessimistic view of existence; death is an all-devouring monster, but also the great liberator. Iffert is correct in his conclusion that Schiller, however, never abandoned his belief in individual immortality. On the whole, the first part of Iffert's monograph offers nothing new, but the different phases of Schiller's views in his earlier years are lucidly and convincingly brought out.

In the second part of his work, the author seeks to determine the spiritual and intellectual forces that helped to mould Schiller's conceptions. He distinguishes carefully between direct influence on the part of certain poets and authors and the impress made by the spiritual and mental currents of the particular period. It seems quite certain that Schiller did not know the writings of Leibniz or Rousseau when he wrote the poems of the *Anthology*, but the thought of the age was so permeated by the teachings of both of these men, but especially of Rousseau, that Schiller could not escape being influenced by them. Iffert comes to the defense of the Karlsschule, and one must grant that, in spite of the strict routine and the repressive tendency of

Digitized by Google

the outward life at that institution, there existed a very large degree of liberty in the intellectual life of the pupils. The breadth of Schiller's mental horizon and the depth of his thought at that early age are sufficient proof of the fact. But this very freedom in the realm of the intellect naturally made the physical restraint doubly unbearable to all but the most phlegmatic. Considering Schiller's proud and sensitive nature, his fierce resentment was psychologically quite normal.

The second part of Iffert's study is really the most interesting and valuable portion of it. The author brings out clearly the main currents of the age, the close alliance between literature and philosophy then prevailing, and the factors in Schiller's own make-up which called forth such a strong response to the various influences. The conflicting modes of thought, often diametrically opposed to each other, prevalent during the second half of the eighteenth century are presented and differentiated in a perspicuous manner. We have the revolt against orthodoxy, which gave rise to both rationalism and pietism, two movements of very different nature, though both directed against the same foe; the influence of the English moralists, above all Shaftesbury and Ferguson, greatly impaired by Wieland's sensual interpretation and adaptation of their ideas; English empiricism, French materialism, and, last but not least, Rousseau's philosophy of life with its strong emphasis on the emotional side of man's nature. The reaction depended in every case on the chief psychological traits of the poet, his personal experiences, and the circumstances of his life. It is but natural that Rousseau's ideas made the strongest impression, for character and fate of the two men possess many points of strong, and not merely outward resemblance. The views of the young Schiller were identical with those of the time. He appropriated them in an uncritical manner, and yet one must agree with Iffert, in spite of his youth and inexperience, he assimilated them and gave them a stamp of his own. The state of his mind was, however, as chaotic as the thought of the age, hence his ready response to the diverse and heterogeneous stimuli that were brought to bear upon him. In his youth, pessimistic materialism was at times the ruling force; but his strong faith in the harmonious nature of the universe prevailed in the end. Schiller learned to face unflinchingly the material world with all its fatuity, sordidness, and transitoriness, finding solace and seeking his true goal in the free realm of the ideal, while he courageously did his part in everyday life. His general outlook upon human existence underwent no fundamental change until he devoted himself to the study of Kant. Hence a thorough investigation of the young poet's relations to the intellectual and spiritual struggle of the Storm and Stress period is very important for a correct appraisal of his development. Incidentally it illuminates the mental, moral, and emotional conflict of the age, for Schiller's experience was really typical, with this essential difference, that he emerged victorious where most others suffered utter defeat. Accordingly he was better qualified than any other, when once he had conquered the negative forces so manifest in the works of his youth, to assume the rôle of a spiritual leader of his people.

The style of our author is remarkably clear, his method of presentation free from dogmatism, and his conclusions are based on a thorough knowledge of his field. It is a commendable feature of the book that a considerable amount of evidence, argumentation, criticism, and mere information, is relegated to an appendix; but it must be borne in mind that the material presented there is not only interesting but highly important.

JOSEF WIEHR

SMITH COLLEGE

Digitized by Google

FELIX HUCH, *Der junge Beethoven*, Roman. Ebenhausen bei München: Wilhelm Langewiesche-Brandt, 1927.

Dieser Beethoven-Roman ist—selbst wenn er durch das 100. Todesjahr des Komponisten veranlaßt sein mag—als ein neues Beispiel für das auffallend wachsende Interesse am historischen, ganz besonders biographischen Roman in Deutschland symptomatisch. Er ist aber nicht unter dem noch heute starken Einfluß der relativistischen Geschichtsauffassung geschrieben wie etwa der *Verdi* von Werfel, dessen Vorwort sehr eindeutig an Bertrams Einleitungskapitel („ Legende ") zum *Nietzsche* und manche programmatische Bemerkung Gundolfs, besonders im *Goethe*, erinnert, wie Klabunds *Pjotr*, der einen „ Mythos " Peters des Großen darstellt, wie Molos *Fredericus*, der in ähnlicher mythenbildender Tendenz mitunter von der historischen Überlieferung durchaus abweicht. Huchs Roman gehört auch nicht in die von Emil Ludwig (*Goethe*, *Napoleon*, *Bismarck*) vertretene Richtung, der die Form des Romans einer noch hochgradig „ wissenschaftlichen " Darstellung dienstbar macht.

Huch steht in seiner dichterischen Behandlung eines historischen Stoffes den Schriftstellern des ausgehenden 19. Jh. näher. Im Nachwort schreibt er, er habe sich „ streng an die Überlieferung gehalten," aber „ die Phantasie hat das meiste dazu tun müssen, um aus Namen Menschen werden zu lassen." Seine Quellen zitiert Huch hier und da wörtlich. Außerdem gibt er einen „ Literatur- und Quellennachweis." Diese Sorgfalt, die Huchs Werk von Bartsch's Schubertroman *Schwammerl* unterscheidet, rückt ihn in die Nähe von Scheffels *Ekkehard*, der auch dichtende Phantasie mit historischen Fakten und einem fast philologischen Apparat—jedoch ohne den künstlerischen Takt Huchs—vermischt.

Das verhältnismäßig wenige Überlieferte aus Beethovens Kindheit ist uns in dichterischer Behandlung z.T. schon aus Romain Rollands *Jean Christophe* bekannt: so die Geburt des häßlichen Kindes in Abwesenheit des zechenden Vaters, das zärtliche Verhältnis des Großvaters zu dem Enkel, dessen Qualen beim ersten Klavierunterricht, der Text der Widmung seiner ersten Komposition, die Einzelheiten bei seinem ersten öffentlichen Auftreten, die Beaufsichtigung der jüngeren Geschwister, der Streit mit den adligen Gespielen und vieles andere.

Szenen von gediegener, wie Musik ergreifender Lyrik stehen in Hucks Roman: so der Tod des Großvaters, an dessen Herz der Enkel eingeschlummert ist, der Brand des Schloßturms, der beim Klang des Erinnerungen weckenden Glockenspiels zusammenstürzt, die erste Begegnung des jungen Ludwig mit dem Hoforganisten van der Eeden in leerer feierlich stiller Kirche. Und der "geheimnisvolle Humor," der den *Gast* auszeichnet und sich im *Pitt und Fox* zuweilen ins fast Groteske steigert, belebt die mit „ heiter-schmerzlicher Kenntnis der Menschenseele " gezeichneten Gestalten Pfeiffers, Mozarts und ganz besonders des Sachsen Neefe.

Beethoven ist, abgesehen von Rollands *Jean Christophe*, in der erzählenden Dichtung schon mehrfach behandelt worden (vgl. P. Bülow: „ Beethoven in der erzählenden Dichtung der Gegenwart," in *Der Türmer*, Jhrg. XXIX, 6. März 1927). Was wir Huch vor allem zu danken haben, ist sein Versuch, zum ersten Male ein plastisch abgerundetes Bild des j u n g e n Beethoven zu entwerfen. Ludwig van Beethoven in seiner Bonner Zeit, für die unsere Quellen nur spärlich fließen, ist auch dem Leser Thayers und Schiedermairs nicht so lebendig geworden, wie er ihm jetzt aus Huchs Buch entgegentritt.

OTTO KOISCHWITZ

LINCOLN SCHOOL OF TEACHERS COLLEGE,
COLUMBIA UNIVERSITY

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES JULY-AUGUST-SEPTEMBER, 1927 *

I. General

Stefansky, Georg. *Das hellenisch-deutsche Weltbild.* Rev. by Edwin H. Zeydel, GR, II, 3 (July), pp. 262, 263.

Kaufmann, F. W. "Romanik und Gotik." Gr, II, 3 (July), pp. 189–201.

Whyte, John. "Economic Influences on the Literature of the Nineteenth Century." GR, II, 4 (October), pp. 287–297.

Bachmann, Frieda. "Die Theorie, die historischen Beziehungen und die Eigenart des Expressionismus." GR, II, 3 (July), pp. 229–243.

Nordmeyer, H. W. "Edward Fitzgeralds Rubaiyat des Omar Khayyam." Potsdam, 1926. Rev. by Arthur F. J. Remy, GR, II, 3 (July), pp. 266, 267.

To Camillo von Klenze. GR, II, 4 (October), pp. 277, 278.

II. Germanic Philology

German

Klinghardt, H. *Übungen im deutschen Tonfall.* Rev. by Ernst Feise, MLJ, XII, 1 (October), p. 63.

Hirsch, L. und Hebert, F. C. *Neues englisch-deutsches Wörterbuch.—A New German-English Dictionary.* Paris, 1926. Rev. BA, I, 3 (July), p. 63 (BR).**

Gothic

Friedrichsen, G. W. S. *The Gothic Version of the Gospels.* London. Rev. by Leonard Bloomfield, JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 401–406. Detailed summary of the book; "the author lets nothing escape him and shows a fine sensitiveness to the values of old Germanic"; reviewer disagrees with subdivision of the "perfective" into three subcategories.

Icelandic

Sturtevant, Albert Morey. "Zum Lautwandel æ : ió : iá im Altnordischen." GR, II, 4 (October), pp. 334–352.

Islensk-Ensk Ordabók. Eftir G. T. Zoëga, Reykjavik. Rev. by Lee M. Hollander, JEGP, XXVI, 3, pp. 438–440.

Swedish

Thorson, Per. "The Phonetic Institute of the University of Oslo." JEGP, XXVI, 3, pp. 448, 449.

* Continued from *The Germanic Review*, October, 1927.

** (BR) Brief review.

Digitized by Google

III. Germanic Literatures

German (General)

Schröder, Franz Rolf. *Germanentum und Hellenismus.* Germanische Bibliothek, II. Abteilung, Heft 17. Heidelberg, 1924. Rev. by Kemp Malone, SS, IX, 7 (August), pp. 231, 232.

Farinelli, Arturo. *Poesia Germanica.* Rev. by Camillo von Klenze, GR, II, 3 (July), pp. 264–266.

Ermatinger, Emil. *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.* Leipzig-Berlin, 1926. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), pp. 57, 58.

Elster, Hanns Martin (editor). *Das Pantheon.* Ein Handbuch Deutscher Dichtung und Kunst in der Gegenwart. BA, I, 1 (January), pp. 20, 21 (BR).

Bianquis, Geneviève. *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke.* Paris, 1926. Rev. by Marion P. Whitney, GR, II, 3 (July), pp. 268–270.

Soergel, Albert. *Dichtung und Dichter der Zeit.* Rev. by Helmut Wocke, JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 433, 434.

Aron, Albert W. "Some Tendencies in the Modern German Ballad." PQ, VI, 3 (July), pp. 270–276.

Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege. Rev. by Archer Taylor, GR, II, 3, p. 264.

Bie, Oskar. *Das deutsche Lied.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 9 (Sept. 24), p. 137. Rev. BA, I, 3 (July), p. 41.

Borcherdt, Hans Heinrich. *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland.* I. Teil: Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland. Leipzig, 1926. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), p. 58.

Deutsche Denkreden. Besorgt von Rudolf Borchardt. SRL, IV, 7 (Sept. 10), p. 106.

Arnold, Robert F. (editor). *Das deutsche Drama.* Rev. by Helmut Wocke, JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 435, 436.

Randall, A. W. G. "German Dramatists." SRL, IV, 7 (Sept. 10), p. 106. Brief reviews of Fritz von Unruh: *Bonaparte;* Alexander Lernet-Holenia: *Demetrius, Österreichische Komödie;* Kornfeld: *Kilian.*

"Recent German Novels." SRL, III, 51 (July 16), p. 979. Brief review of Arthur Schnitzler: *Das Spiel im Morgengrauen;* Heinrich Mann: *Mutter Marie;* Otto Flake: *Villa U. S. A.;* Sudermann: *Der tolle Professor;* Frenssen: *Otto Babendiek;* Anton Mayer: *Peregrinus Windesprang;* Dierk Seeberg: *Oberstadt.*

Scherer, Wilhelm. *Geschichte der deutschen Literatur.* (16th edition.) 1927. Rev. by Frederick L. Pfeiffer, BA, I, 3 (July), pp. 55, 56.

Brandenburg, Hans. *Das neue Theater.* Erlebnisse, Forschungen, Forderungen. Leipzig, 1926. Rev. by Ernst Feise, BA, I, 2 (April), pp. 33, 34.

Bormann, Hanns Heinrich. *Die Zeitung:* Bericht und Darstellung. BA, I, 3 (July), p. 45.

Bab, Julius. "The German Drama in 1926." BA, I, 2 (July), pp. 3–6.

Mann, Thomas. "German Letter." *Dial,* LXXXIII, 1 (July), pp. 53–59.

"Quarterly German Book Letter." Franz Schneider, MLF, XI, 1 (January), pp. 12–14; MLF, XI, 2 (April), pp. 17–19; Edmund K. Heller, MLF (June), XI, 3, pp. 12–13.

Posselt, Erich. "American Books in Germany." NYHTB (Sept. 4), p. 9.

Lessing, O. E. *Brücken über den Atlantik.* BA, I, 2 (April), pp. 31, 32 (BR).

"Literary France and Germany." LD, 94, 6 (August 6), pp. 28, 29.

Digitized by Google

German (Individual Authors)

AUFRICHT-RUDA, HANS. *Die Verhandlung gegen La Roncière.* Bookman, LXV, 6 (August), p. 725 (BR).

BECK, KARL. Vide Herwegh.

BERSTL, JULIUS. *Lichtenbergs Idyll.* Reclam. BA, I, 3 (July), p. 68 (BR).

BESTE, KONRAD. *Der Preisroman.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (August 28), p. 8.

BONSELS, WALDEMAR. *Der Wanderer zwischen Staub und Steinen.* BA, I, 1 (January), p. 22 (BR).

BRAUN, FELIX. *Die Taten des Herakles.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), p. 72.

BROD, MAX. *Reubeni, Fürst der Juden.* BA, I, 1 (January), pp. 23, 24 (BR).

DEHMEL. Harry Slochower: "Richard Dehmel and our Age." GR, II, 4 (October), pp. 320–333.

DURFLER, PETER. *Am Eichentisch.* Rev. by Paul Crowley, *Commonweal*, VI, 20 (September 21), p. 480.

ENSE, VARNHAGEN VON. Carl Misch: *V. v. E. in Beruf und Politik.* Gotha. NYHTB (July 31), p. 7.

ERNST, OTTO. *Semper der Jüngling.* Edited by W. C. Decker. Rev. by Edmund K. Heller, MLJ, XII, 1 (October), pp. 65–67.

EWERS, HANNS HEINZ. *Ameisen*, BA, I, 1 (January), p. 21.

—— *The Sorcerer's Apprentice.* Rev. by Adolph E. Meyer, SRL, III, 51 (July 16), pp. 973, 974, "a rhapsody of gruesomeness—a weird and terrific picture of the grotesque heavily soaked with satire and mysticism, and colored throughout with symbolism." Rev. by Walter F. Kohn, NR, LI, 663 (August 17), pp. 341, 342: "translation leaves much to be desired."

FEUCHTWANGER, LION. *Die häßliche Herzogin, Margarete Maultasch.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 3 (August 13), p. 43, "remarkably attractive, gripping monument of historical fiction."

FLAKE, OTTO. *Villa U. S. A.* BA, I, 2 (April), p. 38 (BR).

FRANCK, HANS. *Minnermann.* Leipzig, 1926. Rev. by F. W. J. Heuser, GR, II, 4 (October), pp. 364–366.

FRENSSEN, GUSTAV. *Otto Babendieck.* Rev. by Carl Osthaus, BA, I, 3 (July), pp. 77, 78. Rev. NYHTB (July 17), p. 7.

FREYBE, PAUL. *Ende-Anfang-Ende.* Rev. BA, I, 3, p. 67 (BR).

FULDA. Vide Hans Christian Andersen.

GINSKEY, FRANZ KARL. *Der Kater Ypsilon.* BA, I, 1 (January), p. 22 (BR).

GLUTH, OSCAR. *Die Prinzessin von Babel.* BA, I, 1 (January), p. 22 (BR).

GOETHE. Frankenberger, Julius: *Walpurgis.* Zur Kunstgestalt von Goethes Faust. BA, I, 3 (July), p. 54 (BR).

—— "Goethe's Turkish Blood." LA, 333, 4314 (Sept. 15), pp. 553, 554.

—— Headstrom, Birger R.: "The Scientism of Goethe." Open Court, XLI, 8 (August), pp. 488–492.

GOETZ, CURT. *Die Tote und andere Begebenheiten.—Ingeborg.* BA, I, 3 (July), p. 82 (BR).

GRIEPENKERL, ROBERT. *Ein Überlebender.* Reclam. BA, I, 3 (July), p. 68 (BR).

GRIMM, HANS. *Volk ohne Raum.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 2 (April), pp. 36, 37.

GRIMMELSHAUSEN. Ernst Rose: "Grimmelshausens Simplizissimus. Ein Beitrag zur deutschen Wesenskunde." GR, II, 4 (October), pp. 279–286.

Digitized by Google

HANDEL-MAZZETTI, ENRICA. *Auswahl und Einführung* von Dr. Johannes Maria Fischer. München-Gladbach. BA, I, 3 (July), p. 60 (BR).

HAUPTMANN, GERHART. Wahr, Fred B.: *Das bunte Buch.* JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 325–336. Appreciation; "a valuable record of the state of mind of the young Hauptmann during the formative years before the writing of *Vor Sonnenaufgang* in 1889."

—— *Bahnwärter Thiel.* Leipzig, Reclam. BA, I, 2 (April), p. 32 (BR).

—— Wahr, Fred B.: "Hauptmann's *Promethidenloos.*" GR, II, 3 (July), pp. 213–228.

—— Chapiro, Josef: "Dreams and Immortality." (Tr. from *Neue Freie Presse* of June 5.) LA, 333, 4311 (August 1), pp. 257–261.

HEBBEL. Pfeiffer, Frederick L.: "The Moral Problem in Hebbel's Drama." GR, II, 2 (April), pp. 148–155.

HEINE, HEINRICH. *Fresco Sonnets.* Tr. by Charles Godfrey Leland. (Reprint.) SRL, IV, 2 (August 6), p. 30.

—— Diehl, Ludwig: "The Sardonic Smile." NYHTB (Sept. 4), p. 10 (BR).

HERWEGH, GEORG. Liptzin, Solomon: "The Lyric of Nascent Modern Realism. Georg Herwegh and Karl Beck." GR, II, 4 (October), pp. 298–311.

HERWIG, FRANZ. *Die Eingeengten.* BA, I, 3 (July), p. 67 (BR).

HESSE, HERMANN. *Bilderbuch.* BA, I, 1 (January), p. 21 (BR).

—— *Gesammelte Werke.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (Sept. 25), pp. 10, 30.

HOCHSTETTER, SOPHIE. *Mein Freund Rosenkreuz.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (July 28), p. 8.

HOFFMANN, E. T. A. *Dämon Kunst. Das Leben E. T. A. Hoffmanns.* Aus Briefen, Tagebüchern, u. d. autobiographischen Stellen seiner Schriften zusammengestellt und eingeleitet von Walter Harich. BA, I, 1 (January), p. 19 (BR).

HÖLDERLIN. Schneider, Maria: *Hölderlins Schicksalsweg.* Stuttgart. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (Sept. 11), p. 7, "told in a marvelously poetic style."

HOLLANDER, FELIX. *Jesus und Judas.—Der Weg des Thomas Truck.* Rev. by Friedrich Bruns. BA, I, 3 (July), pp. 69, 70.

HRUSCHKA, ANNIE. *Der Feind aus dem Dunkel.* BA, I, 3 (July), p. 72 (BR).

—— *Der Tote aus Brasilien.* BA, I, 3 (July), p. 73 (BR).

KELLER, GOTTFRIED. Pfeiffer, Frederick L.: "Gottfried Keller and Conrad Ferdinand Meyer." A Comparison. GR, II, 4 (October), pp. 312–319.

KELLER, PAUL. *Marie Heinrich.* BA, I, 2 (April), p. 37 (BR).

KEYSERLING, HERMANN. *Die neuentstehende Welt.* Rev. by O. E. Lessing, BA, I, 3 (July), pp. 49, 50.

KLEIST. *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1925 und 1926.* Berlin, 1927. Rev. by John C. Blankenagel, GR, II, 4 (October), pp. 353, 354.

KLOPSTOCK. Schuchard, C. G. L.: *Studien zur Verskunst des jungen Klopstock.* Stuttgart, 1927. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), p. 57.

KNEIP, JAKOB. *Auswahl. Wege nach Orplid,* hg. v. Dr. Martin Rockenbach.—Auswahl und Einführung von Dr. Heinrich Saedler. BA, I, 3 (July), p. 61 (BR).

KRAIGHER-PORGES, JOSEPHA. *Lebenserinnerungen einer alten Frau.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), pp. 53, 54, "impressive memoirs."

Digitized by Google

KRICKEBERG, KARL. *Hanna Pleß.* BA, I, 3 (July), p. 82 (BR).

KRUEGER, HERMANN ANDERS. *Die sieben Räudel.* Rev. by F. W. Kaufman, BA, I, 3 (July), pp. 80, 81.

KUECHLER, KURT. *Sommerspuk.* BA, I, 3 (July), p. 75 (BR).

LENAU. Blankenagel, John C.: "Deeds to Lenau's Property in Ohio." GR, II, 3 (July), pp. 202–212.

LINZEN, KARL. *Die gefrorene Melodie.* BA, I, 3 (July), p. 80 (BR).

LUDWIG, EMIL. "Portrait of a Novelist" (Balzac). SRL, IV, 7 (September 10), pp. 97–99.

—— "Ludwig, the Historian." LD, 94, 7 (August 13), p. 24.

—— "Emil Ludwig in Paris." LA, 333, 4311 (August 1), pp. 269, 270.

—— *Am Mittelmeer. Bookman*, LXV, 6 (August), p. 724 (BR), "refreshingly unconventional in its descriptions, yet bears the unmistakable stamp of its author's profound historical knowledge." Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (Sept. 11), p. 7.

—— *Bismarck.* BA, I, 2 (April), pp. 29, 30 (BR).

—— *Napoleon. Dial*, LXXXIII, 3 (September), p. 267 (BR). Rev. by Harry Saltpeter, *Forum*, LXXVIII, 1 (July), pp. 154, 155.

—— *Wilhelm der Zweite.* BA, I, 2 (April), p. 30 (BR). ARR, LXXVI, 452 (September), p. 333 (BR).

LUHMANN, HEINRICH. *Vogel Wunderlich.* BA, I, 3 (July), pp. 74, 75 (BR).

MANN, HEINRICH. *Liliane und Paul.* BA, I, 1 (January), p. 21 (BR).

—— *Mutter Marie.—Liliane und Paul.* Rev. by William A. Drake, NYHTB (Sept. 11), p. 9, "we had expected better than this of one of the most powerful, if the most undisciplined, creative artists of modern Germany."

MANN, THOMAS. *The Magic Mountain.* Tr. by H. T. Lowe-Porter. Rev. LA, 333, 4312 (August 15), p. 375 (BR), "possesses all the worst faults of the discursive epic, but its author lacks the genius to make the grade." Rev. by Robert Morse Lovett, NR, LI, 657 (July 6), pp. 180, 181, "belongs unquestionably among the writers whose art and significance are international." Rev. by Harry Hansen, *Harpers*, 926 (July), Among the New Books, "heavily freighted with pathological terms, but it is, nevertheless, not a morbid story, and its effect is the affirmation and not the negation of life." Rev. by Hugh W. Puckett, SRL (July 16), pp. 972, 973, "not the technique of the well bred novel."

—— *Pariser Rechenschaft.* BA, I, 1 (January), pp. 18, 19 (BR).

—— *Tristan.* Reclam. BA, I, 3 (July), p. 78 (BR).

MEYER, CONRAD FERDINAND. Vide Keller.

—— Lusser, Karl Emanuel: *Conrad Ferdinand Meyer.* Das Problem seiner Jugend. Leipzig, 1926. Rev. by Ernst Feise, GR, II, 4 (October), pp. 359–364.

MOLO, WALTER VON. *Wie sie das Leben zwangen.* BA, I, 1 (January), p. 23 (BR).

NABOR, FELIX. *Das Mädchen aus der Fremde.* BA, I, 3 (July), pp. 68, 69 (BR).

OBÉE, ADOLF. *Punschgesellschaft.* Reclam. BA, I, 3 (July), p. 68 (BR), "cheap."

OPPERMANN, KARL. *Vom Leben des Eide Sielken.* BA, I, 3 (July), p. 76 (BR).

POLGAR, ALFRED. *Orchester von Oben.* BA, I, 2 (April), p. 37 (BR).

PONTEN, JOSEF. *Die Insel.* Reclam. BA, I, 2 (April), pp. 32, 33 (BR).

PREUSCHEN, HERMIONE VON. *Der Roman meines Lebens.* BA, I, 2 (April), p. 32 (BR), "one of the most extraordinary and appealing books of memories ever written."

Digitized by Google

RAABE. *Raabestudien*, hg. von Constantin Bauer. Rev. by Emil Doernenburg, JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 436–438, "eine wertvolle und zugleich handliche Bereicherung der stetig anwachsenden Raabe-Literatur."

RADEMACHER, HANNA. *Golo und Genovefa.—Utopia.—Rosamunde.—Wilibald Pirckheimer.—Johanna von Neapel.* Rev. by Sophie R. A. Court, BA, I, 2 (April), pp. 34–36.

REUTER, GABRIELE. *Tochter:* Der Roman zweier Generationen. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 4 (August 20), p. 57, "technique and style old-fashioned, situation vivid." Rev. by S. N. Brainin, NYTBR (August 21), p. 8.

ROSEGGER, HANS. *Rot-Gelb-Rot: Geschichten aus Spanien.* Rev. by Rudolph Schevill. BA, I, 3 (July), pp. 73, 74.

SCHILLER. GÜNTTER, Otto: *Friedrich Schiller.* BA, I, 2 (April), p. 33 (BR).

—— Iffert, Wilhelm: *Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit.* NYHTB (August 28), p. 9.

SCHMACK, FRIEDRICH. *Sebastian im Wald.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (August 28), p. 8.

SCHMITTBONN, WILHELM. *Auswahl und Einführung* von Dr. Heinrich Saedler. BA, I, 3 (July), p. 60 (BR).

SCHNITZLER, ARTHUR. *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat.* Rev. by Pierre Loving. SRL, IV, 1 (July 30), p. 10.

—— *Rhapsody. Dial*, LXXXIII, 1, p. 76 (BR).

—— *Spiel im Morgengrauen. Bookman*, LXV, 6 (August), "poignant in its appeal and dramatic in its realism."

SCHOLZ, WILHELM VON. *Perpetua*, der Roman der Schwestern Breitenschnitt. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), pp. 70, 71, "reaches heights which surpass everything he has written before."

SIDOW, MAX. *Spiel mit dem Feuer.* BA, I, 2 (April), p. 33 (BR).

SORGE, REINHARD JOHANNES. *Auswahl und Einführung* von Dr. Martin Rockenbach. BA, I, 3 (July), p. 60 (BR).

SPENGLER, OSWALD. *The Decline of the West.* Rev. by Wilbur C. Abbott, YR, XVI, 4 (July), pp. 804–808 (passim).

SPITTELER, CARL. *Laughing Truths.* Tr. by James F. Muirhead. Rev. by Roy Temple House, NYHTB (Sept. 25), p. 2. Fears "that with this 'introduction' the English-speaking world will not be consumingly anxious to cultivate Spitteler further." Rev. *Outlook*, 146, 16 (August 17), p. 516. Rev. LA, 333, 4311 (August 1), pp. 277, 278. (Reprint from Daily Telegraph, London.)

STORM. Müller, Dr. Thea: "Theodor Storms Erzählung 'Aquis Submersus.'" Marburg, 1925. Rev. by Josef Wiehr, GR, II, 4 (October), pp. 355–359.

STUCKEN, EDUARD. *Larion.* BA, I, 1 (January), p. 23 (BR).

SUDERMANN. Busse, Kurt: *Hermann Sudermann. Sein Werk und sein Wesen.* Stuttgart und Berlin, 1927. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 3 (July), p. 59.

—— *Teja.* Trsl. by Archibald Alexander. GB, VI, 34 (October), pp. 493–503.

THOMA, HANS. *Auswahl und Einführung* von Dr. Heinrich Saedler. BA, I, 3 (July), p. 60 (BR).

TRENTINI, ALBERT. *Die Flucht ins Dunkle: Ein Lied von der Welt.—Paradies.* Rev. NYHTB (August 21), p. 9.

UNRUH, FRITZ VON. *Bonaparte.* Rev. by R. Clyde Ford, BA, I, 3 (July), p. 83, "style brilliant"; "no lasting contribution to the drama."

Digitized by Google

WAGNER, RICHARD. "Wagner vs. Psychiatry." LD, 94, 5 (July 30), pp. 25, 26.

— Barthou, Louis: *The Prodigious Lover*. Rev. by Hugh A. Studdert Kennedy, *Dial*, LXXVIII, 3 (Sept.), p. 477.

WASSERMANN, JAKOB. *Laudin und die Seinen*. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 2 (April), pp. 38, 39, "contains too much philosophical discussion in non-conversational form."

— *The Triumph of Youth*. Rev. by Conrad Aiken, NYEPLR (August 6), p. 9. Rev. BTBS (July 23), p. 3. Rev. *Outlook*, 146, 10 (July 6), p. 322.

WELTEN, HEINZ. *Der Ehrenbürger*. BA, I, 3 (July), p. 73 (BR).

WENGER, LISA. *Im Spiegel des Alters*. BA, I, 3 (July), p. 52 (BR).

WERFEL, FRANZ. Jacobson, Anna: "Franz Werfel: Eine Würdigung." JEGP, XXVI, 3, pp. 337–349.

— *Der Tod des Kleinbürgers*. Rev. by William A. Drake, NYHTB (August 14), p. 9. Werfel's career "the most consistently messianic in contemporary letters."

WIRBITZKY, WILHELM. *Adler und Falken*. BA, I, 3 (July), p. 68 (BR).

ZWEIG, ARNOLD. *Gerufene Schatten*. Reclam. BA, I, 3 (July), p. 68 (BR).

— *Der Spiegel des großen Kaisers*. BA, I, 3 (July), p. 67 (BR).

ZWEIG, STEFAN. *Conflicts*. Tr. by Eden and Cedar Paul. Rev. by Babette Deutsch, NYHTB (September 18), p. 5.

— *Volpone*. BA, I, 3 (July), pp. 81, 82 (BR).

Dutch

COUPERUS, LOUIS. *Nippon*. Rev. NYEPLR (July 2), p. 8, "the record of an esthete peculiarly sensitive to exotic beauty in color, form and mood." Rev. by Lyman Bryson, NR, LI, 661 (August 3), p. 288, "like traveling intimately with a sensitive, gifted companion who has achieved through a lifetime of artistry the power of self-revelation." Rev. CSM (August 3), p. 10. Rev. NYS (July 2), p. 20 (BR).

ROELANTS, MAURICE (Flemish). *De Droomer; Komen en Gaan*. Rev. by Paul Kenis, NYTBR (July 24), pp. 10, 17.

Scandinavian Literatures

BENSON, ADOLPH B. "Scandinavians in the Works of Washington Irving." SS, IX, 7 (August), pp. 207–223.

Danish

ANDERSEN, HANS CHRISTIAN. *The true story of my life*. *Dial*, LXXXIII, II (August), p. 176 (BR). Rev. by Padraic Colum, SRL, III, 52 (July 23), pp. 987, 988. Rev. by Isabel Boyd, NYEPLR (July 23), p. 8.

— *The Private Note-Book of H. C. A.* Translated and published in English for the first time by Carl Lorain Withers. *Forum*, LXXVIII, 3 (September), pp. 417–429.

— Taylor, Archer: "The Emperor's New Clothes." MP, XXV, 1 (August), pp. 17–27, traces theme of Hans Christian Andersen's "The Emperor's New Clothes" and Ludwig Fulda's "Der Talisman."

BANG, HERMAN. *Denied a Country*. Rev. by Walter Vodges, *Nation*, 125, 3242 (August 24), p. 184. Rev. ASR, XV, 8 (August), p. 499 (BR). Rev. NYW (July 10), p. 6M. Rev. SRL, IV, 3 (August 13), p. 42, "an effective study of the cosmopolitan musical temperament."

Digitized by Google

OEHLENSCHLÄGER, ADAM. *The Golden Horns.* Translated by Robert Silliman Hillyer. ASR, XV, 7 (July), pp. 404–406.

—— Clausen, Julius: "Adam Oehlenschläger." ASR, XV, 7 (July), pp. 397–403 (biographical).

PONTOPPIDAN, HENRIK. *A Fisher Nest.* Translated from the Danish by Juliane Sarauw. ASR, XV, 8 (August), pp. 476–486.

Icelandic

MOGK, E. *Gunnlaugs saga Ormstungu.* Note by George T. Flom, JEGP, XXVI, 3 (July), pp. 447, 448.

Norwegian

DUUN, OLAV. *Blind Anders.* Translated from the Norwegian by Phillips Dean Carleton. ASR, XV, 8 (August), pp. 467–475.

GRIEG, NORDAHL. *The Ship sails on.* Rev. BTBS (August 17), p. 6. Rev. by Charles Wharton Stork, NYHTB (August 14), p. 4, "most noteworthy for its sharp characterization," "well translated." Rev. SRL, IV, 9 (Sept. 24), pp. 139, 140. Rev. by William McFee, NYW (August 14), p. 7M.

HAMSUN, KNUT. *Mysteries.* Rev. LA, 333, 4310 (July 15), pp. 182, 183 (reprint from *Saturday Review*, London). Rev. ASR, XV, 8 (August), p. 499 (BR).

IBSEN. Sturtevant, Albert Morey: "Gleanings from Peer Gynt." SS, IX, 7 (August), pp. 224–230.

RÖLVAAG, O. E. *Giants in the Earth.* Rev. by Charles R. Walker, "a true picture of a great chapter in American history," *Independent*, 119, 4023 (July 9), p. 44. Rev. by Walter Vodges, *Nation*, CXXV, 3236 (July 13), pp. 41, 42. Rev. by R. M. Gay, The Atlantic Bookshelf, *Atlantic Monthly*, 140, 3 (September). Rev. ASR, XV, 8 (August), p. 498. Rev. CSM (July 6), p. 10. Rev. NR, LI, 662 (August 10) (BR).

UNDSET, SIGRID. *The Cross.* Rev. by Erich Posselt, NYEPLR (August 27), p. 9. Rev. ASR, XV, 8 (August), p. 499 (BR).

—— Jenny.—*Frühling* (*Vaaren*). Rev. by Chester Nathan Gould, BA, I, 3 (July), pp. 75, 76.

Swedish

DIXELIUS, HILDUR. *The Minister's Daughter.* BTBS (July 23), p. 6. Rev. *Dial* LXXXIII, 1 (July), p. 76 (BR). Rev. ASR, XV, 8 (August), p. 498.

FRÖDING, GUSTAF. *The Way of the World.—The Ideal.* Translated by Vaughn Francis Meisling, ASR, XV, 8 (August), p. 475.

KARLFELDT. Uppvall, Axel Johan: "The Poetic Art of Erik Axel Karlfeldt." GR, II, 3 (July), pp. 244–261.

LAGERLÖF, SELMA. *Liliecrona's Home.* Rev. CSM (August 17), p. 8, "there is a complete understanding of her material, an absorption in it, an illuminating love for it."

MOE. Moltke Moe, *Samlede Skrifter*, utgit ved Knut Liestøl. Oslo, 1926. Rev. by Henning Larsen, JEGP, XXVI, 3, pp. 440–444.

WÄGNER, ELIN. *Phoenix.* Translated by Signhild Gustafson. ASR, XV, 8 (August), pp. 459–466.

List of Periodicals Used and Abbreviations

AM.....American Mercury, New York, N. Y.

ARR.....American Review of Reviews, New York, N. Y.

Digitized by Google

ASR.....American Scandinavian Review, New York, N. Y.
Atlantic Monthly, Boston, Mass.
Bookman, New York, N. Y.
BA.....Books Abroad, Norman, Oklahoma.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Mount Morris, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GR.....Germanic Review, New York, N. Y.
GBM.....Golden Book Magazine, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
JEGP.....Journal for English and Germanic Philology, Urbana, Ill.
LD.....Literary Digest, New York, N. Y.
LA.....Living Age, Boston, Mass.
Menorah Journal, New York, N. Y.
MLF.....Modern Languages Forum, Los Angeles, California.
MLJ.....Modern Language Journal, Menasha, Wisconsin.
MLN.....Modern Language Notes, Baltimore, Maryland.
MP.....Modern Philology, Chicago, Ill.
Nation, New York, N. Y.
NR.....New Republic, New York, N. Y.
NAR.....North American Review, Concord, New Hampshire.
Open Court, Chicago, Ill.
Outlook, New York, N. Y.
PQ.....Philological Quarterly, Iowa City, Iowa.
Poetry, Chicago, Ill.
PMLA.....Publications of the Modern Language Association, Bryn Mawr, Pa.
SS.....Scandinavian Studies, Menasha, Wisconsin.
Scribner's, New York, N. Y.
SP.....Studies in Philology, Chapel Hill, North Carolina.
Theatre Arts, New York, N. Y.
VQR.....Virginia Quarterly Review, University, Va.
World's Work, Garden City, N. Y.
YR.....Yale Review, New Haven, Connecticut.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS.....Boston Transcript Book Section, Boston, Mass. (Wed. and Sat.).
CSM.....Christian Science Monitor, Boston, Mass. (Wednesdays).
NYEPLR..New York Evening Post Literary Review, New York, N. Y. (Saturdays).
NYHTB...New York Herald and Tribune Books, New York, N. Y. (Sundays).
NYS.....New York Sun, New York, N. Y. (Saturdays).
NYTBR...New York Times Book Review, New York, N. Y. (Sundays).
NYW.....New York World, New York, N. Y. (Sundays).

H. G. WENDT

NEW YORK UNIVERSITY

Digitized by Google

BOOKS RECEIVED

Hauschild, O., *Sprache und Stil des Kaufmanns*. Berlin und Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1927. 95 pp. M. 2.25.

Schaeffler, Julius, *Das Mundartenbuch*. Berlin und Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1926. 224 pp. M. 4; bound, M. 5.50.

Wasserzieher, Ernst, *Leben und Weben der Sprache*. Vierte verbesserte Auflage. Berlin und Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1924. 283 pp. M. 4; bound, M. 5.

Wasserzieher, Ernst, *Schlechtes Deutsch*. Dritte Auflage. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1925. 60 pp. M. 1.50.

Mittelenglische Sprach- und Literaturproben (Neuausgabe von Mätzners Altenglischen Sprachproben). Mit etymologischem Wörterbuch zugleich für Chaucer. Herausgegeben von A. Brandl und O. Zipper. Zweite Auflage. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1927. 423 pp. M. 10.

Grootaers, L. en Kloeke, G. G., *Handleidning bij het Noord- en Zuid-Neederlandsch Dialectonderzoek*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1926. 111 pp.

Die Cambridger Lieder (Monumenta Germaniae Historica). Herausgegeben von Karl Strecker. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1926. 138 pp.

Bibliography of Scandinavian Philology, 1925–1926. Saertryk af Acta Philologica Scandinavica. København: Gyldendalske Bokhandel, 1927. 66 pp.

Nickel, Emil, *Studien zum Liebesproblem bei Gottfried von Straßburg*. Heft 1 Königsberger Deutsche Forschungen. Herausgegeben von Josef Nadler, Friedrich Ranke, Walther Ziesemer. Königsberg: Gräfe und Unzer, 1927. 87 pp. M. 3.

Bebermeyer, Gustav, *Tübinger Dichterhumanisten: Bebel, Frischlin, Flayder*. Tübingen: H. Laupp'sche Buchhandlung, 1927. 108 pp. M. 4.50; bound M. 7.

Schuchard, G. C. L., *Studien zur Verskunst des jungen Klopstock*. Band 2 Tübinger Germanistische Arbeiten. Herausgegeben von Hermann Schneider. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1927. 99 pp.

Schmidt, Wolfgang, *Beiträge zur Stilistik von Hölderlins* „Tod des Empedokles." Nr. 28 Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Marburg a. L.: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1927. 82 pp. M. 3.50.

Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann. Herausgegeben von Albert Leitzmann mit Einleitung von Konrad Burdach. Jena: Verlag der Frommanschen Buchhandlung, 1927. 1015 pp. M. 72 bound.

Schlaf, Johannes, *Tantchen Mohnhaupt*. Edited with Introduction, Notes, Exercises and Vocabulary by Clifford E. Gates. New York: Alfred A. Knopf, 1927. 149 pp.

Gerstäcker, Friedrich, *Germelshausen*. Edited with Introduction, Notes, Exercises, Written Reviews and Vocabulary by Carl F. Schreiber and Erich Hofacker. New York: Alfred A. Knopf, 1927. 92 pp.

Wesper, Will, *Gute Geister*. Edited by Erwin G. Gudde. Oxford German Series. New York: Oxford University Press, 1927. 151 pp. $.90.

International Press Exhibition. Cologne, May–October, 1928. 22 pp.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. III—APRIL, 1928—No. 2

KLOPSTOCK AND DANISH LITERATURE

BY J. W. EATON

IT was in 1749 that Johann Elias Schlegel, the forerunner of the German circle in Copenhagen, died. In 1751, the year after Voltaire went to Sans Souci, Klopstock, the central figure of the circle, which was still to form itself, arrived in Denmark. Conditions in Germany at that time were not favorable to native writers. Had Frederick the Great so chosen, he might have been a great Maecenas to his own country. He chose instead to help and encourage French literature, for whose tradition, unity and prestige he had a great respect. In Copenhagen for nineteen years Klopstock spent a pleasant and sheltered existence. During these years, the most fruitful of his literary life, Klopstock stood at the summit of his reputation. Before he left Copenhagen German literature had developed beyond him.

The circumstances which led to Klopstock's coming to Copenhagen are interesting enough to be recapitulated briefly here.[1] In 1750, when Count J. H. E. Bernstorff[2] was on the point of leaving France, where for the preceding six years he had acted as diplomatic representative for Denmark, his legation minister, Schreiber, gave him the first portions of Klopstock's *Messias*.[3] After reading Klopstock's work, Bernstorff, full of a

[1] See Aage Friis in his *Bernstorfferne og Danmark*, I, Kbh., 1913; II, Kbh., 1919.

[2] Born in Hanover 1712; goes to Danish Court 1732; Danish legate in Dresden, Regensburg and Paris, 1732–50; Minister of State in Denmark, 1751–70; dismissed 1770; retires to Hamburg where he dies in 1772.

[3] Aage Friis, *op. cit.*, I, 239. Muncker in his account declares that it was the German preacher in Paris, Klüpfel, who had first made Bernstorff acquainted with Klopstock's writings, but Friis' account is probably the more correct one.

Digitized by Google

spontaneous admiration, resolved to help the author, and wrote to his friend in Copenhagen, the Danish minister Schulin, asking him to use his influence to get an annual pension for Klopstock. Before Bernstorff left Paris, however, he received the news that Schulin was dead and that he himself was offered Schulin's post as Minister for Foreign Affairs. On his way to Copenhagen Bernstorff stayed with his brother Andreas Gottlieb at Gartow, where he met Klopstock's cousin, Leisching. From Leisching Bernstorff learnt of two invitations which had been already extended to Klopstock, one from Abt Jerusalem in Braunschweig, and one from Bodmer in Switzerland. In a letter to Ebert,[4] dated June 17th, 1750, at Quedlinburg, the author of the *Messias* indicated his own perplexity: "Aber was meinen Sie von Bodmer? Er hat mir dreihundert Thaler geschickt, und ich soll sie als ein Geschenk annehmen. Ich hatte ihm schon versprochen zu ihm zu kommen, eh mir der Herr Abt die Stelle anbot. Was soll ich machen?" A letter[5] of the same date from A. G. Bernstorff to J. H. E. Bernstorff, enclosing a letter from Klopstock, gives us some further details:

"Bref, je vous l'envoie tell qu'elle est, et j'ajoute pour éclaircissement que ce Botmer allegué lui a offert non seulement table et logis franc, mais même trois cents écus de pension, uniquement pour l'avoir auprès de soi et lui laisser le loisir nécessaire de finir son poème; mais il l'a refusé puisque ce savant genereux passe en même tems d'être d'un humeur bizarre, sombre et intraitable, also daß dessen tägl. Umbgang und Dependenz von ihm das Vergnügen der Ruhe wieder würden gestöhret haben."

Bernstorff wishes Leisching to tell Klopstock not to pledge himself to either, since there were possibilities in Copenhagen of a pension, and, possibly, after completion of the *Messias*, of a post as court preacher or as professor.[6] In the letter of June 17th to Ebert,[7] Klopstock had spoken of the Copenhagen proposal: "Der Herr von Bernstorff hat sich von selbst erboten, mir eine Pension bei seinem Könige auszuwirken. Wo ich hinginge, sollte ich mich nicht auf lange Zeit engagiren. Meine Gegenwart würde bald in Koppenhagen nöthig sein. Eine Pen-

[4] Lappenberg, *Briefe von und an Klopstock*. Braunschweig, 1867, p. 38.
[5] *Bernstorffske Papirer*, ed. Aage Friis, I, 33.
[6] Schmidlin, *Klopstocks Sämtliche Werke*, 1839, I, Nr. 14.
[7] Lappenberg, *Briefe von und an Klopstock*, p. 38.

Digitized by Google

sion und volle Muße," and on August 1st, 1750, Bernstorff writes [8] to his friend von Larrey, the Dutch ambassador in Paris, that Klopstock has been called to Copenhagen: "Le roi a apellé dans le royaume l'autheur du *Messias* et lui a accordé une pension de quatre cents écus sans autre obligation que celle d'achever son poème. Voilà, vous en conviendres, un trait dans le goût de Louis XIV." In a letter from Zurich, dated September 10th, 1750, to Marie Sophie Schmidt,[9] Klopstock announces his acceptance of the Danish pension:

"Ich habe bisher zween Freunde gefunden, den König von Dänemark, und einen hiesigen jungen Kaufmann, den ich über den König setze. Der König giebt mir ein jährliches Gehalt von vier hundert Thaler den *Messias* zu vollenden. Es ist dies durch die Vermittlung zweener Minister geschehen, die mehr als nur Minister sind, den Baron von Bernstorff, und den Grafen von Moltke. Ich habe Wahrscheinlichkeiten, dieß Gehalt zu vermehren, und mich nur selten in Coppenhagen aufzuhalten." [10]

He then proceeds to speak of the young merchant, a certain Herr von Rahn, who has invented a process of printing on white silk. Von Rahn wishes Klopstock to join him in commercializing the process. Klopstock was to share the profits but was to contribute to the venture merely his good taste.[11] Klopstock seems to be more interested in this commercial venture than in the Danish offer. He declares his intention of remaining the winter in Zurich, and of not going to Copenhagen until the following spring. It is not a very grateful letter. Evidently Klopstock is averse to leaving his many friends and, in spite of the fact that his Danish pension began on July 1st, 1750,[12] he did spend the winter in Zurich, and during that time composed the fourth and fifth cantos of the *Messias*.[13] Near the end of 1750

[8] *Bernstorffske Papirer*, II, 320.

[9] The "Fanny" of Klopstock's odes.

[10] Lappenberg, *op. cit.*, pp. 51–52.

[11] This Hartmann von Rahn through Klopstock's influence obtained in 1751 permission to start a silk factory in Lyngby, near Copenhagen. It was to receive a state subsidy. It was not a success and though von Rahn married Klopstock's sister in 1754, the enthusiastic friendship between the two men eventually cooled off.

[12] *Reventlowske Papirer*, ed. Louis Bobé, IV, 319.

[13] "Ich habe den fünften Gesang, dessen Inhalt viel Schwierigkeiten, besonders in Betrachtung der Religion, hatte, nunmehr ganz vollendet. Und der vierte,

Digitized by Google

he writes the dedication ode to Frederick V, which was to stand before the new edition of the *Messias*.[14] In February, 1751, Klopstock forsook Zurich for Copenhagen. During the journey between Schaffhausen and the Suabian frontier he composed the second ode to Frederick V [15] and dedicated it to his two benefactors, Bernstorff and Moltke. He praises the Danish king, the noble protector of German letters, and compares him to Frederick of Prussia, who would seem to deny the language of his fathers and shows no favor save to French men of letters.[16] Klopstock travelled by way of Gartow, where he met J. H. E. Bernstorff's brother, Andreas Gottlieb Bernstorff, on whom he made a very favorable impression.[17] It was about the middle of April, 1751, when he finally reached Copenhagen.

"Naar man ved dette Tidspunkt søger at danne sig et Billede af Københavns aandelige Fysiognomi, faar man et underligt og ikke ganske glædeligt Resultat. Hvor man vender sig hen i Danmarks Hovedstad, vrimler det af fremmede Ansigter og Navne. Man finder dem i Haandverkerstanden, blandt Fabrikanterne, som Skønaander i Sælskabslivet, i Hærens Uniformer, paa Universitets Katedre og paa Ministertaburetterne og næsten alle disse fremmede Ansigter frembyder en bestemt Type og taler et bestemt Sprog; det tyske." [18]

The strong pietistic movement, one of Germany's gifts to her northern neighbor, had brought in its train a very large number of Germans across the border. The writers whom Klopstock was able to attract to the land of plenty were but a few drops in the great German stream flowing toward Denmark.[19] The German language was much used in private and in official life. Count J. H. E. Bernstorff, for twenty years (1750–1770) at the helm of the Danish state, always spoke and wrote in either

welcher der längste des Gedichts seyn wird, ist nun auch bald zu Ende." Lappenberg, *op. cit.*, pp. 57–58. Letter to Fanny, Zurich, Nov. 20th, 1750.

[14] Muncker, *Friedrich Gottlieb Klopstock, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Berlin, 1900, 243.

[15] *ibid.*, p. 245.

[16] *Klopstock's Werke.* Goeschen ed., 1844, IV, 66.

[17] Klopstock a été ici, et il est reparti hier, il a trouvé de l'approbation, et il vous plaira, Dixi." *Bernstorffske Papirer*, I, 36.

[18] Rönning, F., *Rationalismens Tidsalder*, Förste Del, Kbh., 1886, pp. 144–145.

[19] *ibid.*

Digitized by Google

German or French, never in Danish. The poverty of literary production among the Danes themselves, the favorable impression with regard to German men of letters created by J. E. Schlegel and his periodical *Der Fremde*, the strong pietistic element in the Denmark of that time and the widespread knowledge of German among the upper and middle classes, particularly among the clergy, helped to create for Klopstock immediately on his arrival a prestige which his attractive personality and poetic powers soon augmented, except among the most irreconcilable of Danish patriots and the most reactionary of his scoffing literary adversaries.

It was as the author of the *Messias*, as a religious poet, that Klopstock was called to Denmark. For the first time in the eighteenth century a German poet was recognized and honored as such.[20] Before Klopstock's time the position of a poet in society was not a very high one. In Denmark Holberg himself had had to apologize for his comedies on the ground of their tendency to improve morality and manners.[21] Klopstock did not in any way underestimate the importance of his calling, or the high destiny to which he was summoned. Always he felt that he was the appointed singer of Things Divine; on him the poetic mantle had fallen, and from all he expected, and usually obtained, due respect. This was rather a new conception for eighteenth century Denmark. Pioneer as Klopstock was in this respect, his pretensions seemed at times almost comic to his contemporaries. But such amusement, had he known of it, would in no way have disturbed Klopstock's grave dignity. During his stay in Copenhagen, where he was in close and constant contact with court circles, and during the whole of his long life, his attitude towards his superiors in worldly rank was one of conscious dignity and proud reserve. He feared the cold condescension of the great, and if any of these latter wished to woo his favor they had always to come more than half way to meet him.[22]

[20] Köster, A., *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*, Heidelberg, 1925, p. 116.

[21] Magon, Leopold, *Ein Jahrhundert geistiger und literarischer Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien.* 1770–1850. Dortmund, 1926, I, 83.

[22] Sturz, H. P., *Deutsches Museum.* Nov. 1777, pp. 459 ff.

Digitized by Google

It was not long after his arrival that Klopstock realized that the country, to which, after much hesitation and doubting, he had come, was no arid polar region. Copenhagen, at that time a town of 70,000 inhabitants, was conspicuous among the capitals of Europe, as it still is, by the beauty of its surroundings. Less than a month after his arrival, Klopstock, in a letter to Fanny, headed "Friedensburg, vier Meilen von Koppenhagen, den 11 Mai 1751," says: "Ihre Kleine anakreontische Taube kam mir gestern, an einem Frühlingsabend, den der volle Mond noch schöner machte, und in einer Gegend zugeflogen, die so reizend, als irgend eine in Sachsen, ist. Die Nachtigallen singen hier so schön als bey Ihnen," [23] and in the succeeding letters he gives a splendid description of Northern nature. It was on the invitation of the king that Klopstock spent his first summer in Fredensborg, in the king's own summer residence. There he led a quiet and busy life, occupied with the *Messias*. He loved to saunter through the solitary glades of the park, where he found a peaceful place for meditation on his high subject.[24] Before Klopstock came to Copenhagen he had hoped that an occasional short stay in Denmark would be all that would be necessary to qualify for his pension. The kindness of Frederick V and of Bernstorff, the beauty and the peace of Fredensborg and Lyngby, soon changed his ideas and desires.

Klopstock's high conception of the dignity of his calling and of the consideration due to a poet might have led to difficulties in his new environment, had it not been for the appreciation of his *Messias* in a pietistically minded community and the personal kindliness of the democratic Frederick. Klopstock was no court poet. Such poems as he did write for the court, the ode "Friedensburg" (1751), the ode on the death of the young Queen Louise (1752), and his "Elegie bei der Erinnrung Friedrichs des Fünften" (1766), were prompted by his real affection for the king, whose kindness and consideration never failed him.[25]

[23] Lappenberg, J. M., *op. cit.*, p. 89 f.

[24] *ibid.*

[25] Frederick V granted Klopstock an annual pension of four hundred dollars from July 1st, 1750, and in 1754 an extra amount of two hundred dollars a year. Klopstock seems at first to have expected somewhat more generous treatment than he received. Andreas Gottlieb Bernstorff writes to his brother, J. H. E. Bernstorff,

Digitized by Google

Between Goethe's position at Weimar and that of Klopstock at the court of Frederick V there was little similarity.[26] Goethe resided in Weimar as a minister, and yet was not entirely free from obligations as a poet. The sole obligation which rested on Klopstock was that of completing the *Messias*.[27] In a letter[28] to Giseke, dated May 4th, 1751, Klopstock gives us an interesting account of his first interview with the king. Frederick, charming as he invariably was, quite won the poet's heart. The king expressed his great admiration for the *Messias* and spoke of Klopstock's ode to himself, which he thought to be too flattering. He spoke with regret of Johann Elias Schlegel's early death, and said that one should prize men of learning higher than gold. He asked whether it were true that the best German style was to be found in Saxony, which enquiry gave Klopstock an opportunity to speak of the little encouragement given to literature there. In concluding his account of the interview, Klopstock says: "so viel ist gewiß, daß der König Einer der liebenswürdigsten Männer ist, die jemals verdient haben, nicht in den Hübnern, sondern in der Geschichte wählender Geschichtschreiber vorzukommen." The youthful spirit, the charm of manner, the enthusiasm of Frederick V, found a ready echo in Klopstock's heart; and the changes which had come to Denmark with Frederick's accession: the reopening of the theater, the discouragement of all narrow bigotry, the encouragement of the arts and sciences, the more humane attitude reflected in law and politics, were all changes calculated to rouse the sympathies of the generous-minded Klopstock. Before he had ever met the king, Klopstock had addressed him in one of his odes as "An Honour to Mankind," a "Reflection of the Deity"; in his letters to Fanny after having met him he calls him the best and most human man in Denmark;[29] and these simpler latter phrases are penetrated with a real and deep feeling.

Klopstock's patron, in a letter dated May 8th, 1751: "Si Klopstock n'était pas content, ce serait uniquement sa faute, et il a bien de l'être." *Bernstorffske Papirer*, I, 36.

[26] Magon, *op. cit.*, p. 86.

[27] Lappenberg, *op. cit.*, p. 87 f.

[28] *ibid.*

[29] *ibid.*, p. 90.

Digitized by Google

The relations between Frederick V and the poet were not confined to formal occasions. In pleasant Fredensborg Frederick had many long conversations with Klopstock. It was on the latter's advice that many appointments in church, state and school were made, generally of German candidates. Klopstock's influence with the king becoming known, many Danes of position at court tried to induce him to intercede for them with Frederick.[30] In practical matters, on which too Frederick consulted Klopstock, the poet, unpractical as he was, could hardly have been of very much assistance. The Lyngby silk factory, established through the kindness of Bernstorff under the direction of Klopstock's friend Hartmann Rahn and aided by a state subsidy, was a failure. A project discussed frequently by the king and Klopstock and later realized by the "Selskab til de skjønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse," that of establishing a printing-press where the best authors could get their works printed free, was not carried into effect. The sometimes extravagant praise by Klopstock of his royal patron would seem to lend some color to the reproach levelled at the poet that he was a flatterer and not free from the fault of servility.[31] Why, it was asked, does Klopstock represent Frederick as a model of all the virtues, his court as an abode of peace and purity, while the real facts are so very different? The excesses at the Danish court at that time, it was said, were sufficient to merit as ruthless and bitter an attack on court life as was made by Lessing in his *Emilia Galotti*. But Klopstock was no Lessing and his "kampfloses Dasein" was very different from Lessing's courageous, battling existence. Perhaps it would have been better for Klopstock's development had he not remained so long in Copenhagen, but gone to London as he at one time intended.[32] It is

[30] Magon, L.: "Aus Klopstocks dänischer Zeit." *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XII (1924), 264.

[31] Klopstock's ode "Für den König" (1753) was prompted by the irritation felt by Klopstock on hearing that his friends in Germany suspected him of flattering Frederick V. He replied to their suspicions by this ode of eighteen strophes. It is full of an extravagantly expressed spirit of gratitude. In the ode "Fürstenlob' (1775), Klopstock turns this charge of flattery against the admirers of Frederick the Great.

[32] *Preußische Jahrbücher*, XCVII (1899), 474. Article entitled: "Klopstock der Vater unserer Vaterlandsdichtung."

Digitized by Google

only after he leaves Denmark that his gaze widens. He was a young man of twenty-seven when he arrived in Copenhagen, and he spent nineteen happy years in an atmosphere of adulation and respect from the very highest in the land. He could not forget the warm welcome, which Frederick V and Denmark had given him, at a time when his own king and country offered him so little.[33] The warm friendliness, the personal charm of the Danish king, made at the outset an impression on the poet, always susceptible to such qualities, an impression which no court gossip could efface, and Klopstock was by no means alone in this feeling of deep personal affection which Frederick V was at all times able to inspire in those about him.

From the time that Klopstock made the acquaintance of the royal family he made it his duty to become mentor to the young princes. He exhorts them to be kind, pious and just, generous and humane. In his hymn "Das neue Jahrhundert" he reminds these princes that the revolution of 1660 had founded freedom on the right; and he points out that the flame of patriotism can only burn in the air of liberty.[34] Klopstock contributed no doubt to nourish that generous spirit of humanity in Denmark which later in the century resulted in the abolition of feudal service by the lords of the soil, the renunciation of their hereditary privileges, and in the perpetuation of the spirit of liberalism, traditional in the Danish royal family.

It was to Count J. H. E. Bernstorff that Klopstock owed his call to Denmark. The generous appreciation of Klopstock's works expressed by Bernstorff before he had ever met the poet was never lacking during their long and intimate association and was no doubt to some extent inspired by the pietistic and religious nature of the Danish statesman. But Bernstorff soon learned to esteem and like Klopstock on more personal grounds,[35]

[33] See Appendix A on Klopstock's attitude toward Frederick the Great.

[34] In Schiller's *Don Carlos* there may be found a speech of Marquis Posa (Act III, Sc. 10) on the duties of a king to his people, the ideas of which show a strong similarity to those expressed in the odes of Klopstock, celebrating the virtues of Frederick V. See Bailly, E., *Étude sur Klopstock*, Paris, 1888, p. 270.

[35] In 1763 Bernstorff succeeds in getting for Klopstock a grant of a legation councillorship in the hope that the new dignity might soften the heart of the father of Sidonie Diedrich, for whose hand Klopstock was then suing. *Bernstorffske Papirer*, II, 342.

Digitized by Google

and there was nothing that he liked better than to pass an evening with the poet and other members of the German circle in his own house. A man of unusual social gifts and wide reading, Bernstorff was always able to stimulate interesting conversation and to sustain in it a worthy part. The Countess Bernstorff had as real an admiration and affection for Klopstock as had her husband, and in 1768, when Bernstorff was to accompany the young King Christian VII on his journey to foreign countries, the countess asked that Klopstock might stay to bear her company.[36] Only during the years of his marriage to Meta (1754–1758) did Klopstock maintain his own town house. After her death he lived for the most part in Bernstorff's house,[37] although he had a small country-house of his own at Lyngby, near Copenhagen. In Bernstorff's well-stocked library he spent much time. Here, as he tells us, he studied English by reading Young;[38] here he studied Germany's ancient history and Northern mythology. Many long and interesting conversations did Klopstock and Bernstorff hold in the latter's ministerial room, adjoining the library,[39] and these conversations were not always confined to literature but extended to more practical and actual things. Their talks on politics are reflected in Klopstock's contributions to *Der Nordische Aufseher*.[40] Many of his summers Klopstock passed on the Count's estate "Bernstorff," which lay a few miles from Copenhagen.[41] Bernstorff's interest in German literature was stimulated by Klopstock, and in a letter to Giseke,[42] headed Copenhagen, and dated May 4th, 1751, Klopstock says: "Bernstorf . . . wird die Beyträge, von denen ihm nur der letzte Theil bekannt war, jetzt ausdrücklich lesen und ich werde ihm die Namen der Verfasser über die vornehmsten Stücke setzen. Er ist recht im eigentlichen Verstande ein

[36] *ibid.*, II, 490.

[37] Kayser, Rudolph, "Deutsches Leben in Dänemark," *Preußische Jahrbücher*, CXXXII, 230 f.

[38] cf. Lappenberg, *op. cit.*

[39] Muncker, *op. cit.*, p. 262.

[40] See for example "Nachricht von einem dänischen in dem Ackerbau sehr erfahrnen Landmanne," where Klopstock declares political reforms necessary for Danish farmers and peasants. *Nordischer Aufseher*, III.

[41] Aage Friis, *Bernstorfferne og Danmark*, I, 301, 303, 310.

[42] Lappenberg, *op. cit.*, p. 87. Klopstock is referring here to the *Bremer Beiträge*.

Digitized by Google

Kenner, sein Geschmack geht aber vorzüglich aufs Ernsthafte." Many of Klopstock's works were read by Bernstorff in manuscript [43] and Klopstock dedicated his first collection of odes in 1771 to his patron. The intimate relationship with a man of such polish and distinction as Bernstorff gave to Klopstock a fineness of manner and a dignity of bearing which increased as the years went by, so that Goethe when he met Klopstock saw in him a man with a bearing almost ministerial and diplomatic.[44]

The poet's relations with Count Moltke, the king's favorite minister, were not of the same intimate order as with Bernstorff. But Moltke had done much to secure Klopstock's appointment to Copenhagen and he later showed Klopstock much kindness. Like Bernstorff, Moltke was of North German origin and as Klopstock himself tells us, he evinced a real understanding of the *Messias:* "Moltke habe ich neulich den ganzen fünften Gesang auf einmal vorgelesen. Ich habe es sehen können, daß er ihn ganz verstand. Er unterbrach mich oft, und klagte daß er mich unterbräche; aber er könnte sich nicht enthalten, mir zu sagen, wie sehr es ihm gefiele." [45]

In 1751, when Klopstock arrived in Denmark, he found but few German artists and writers there. Christian VI, who died in 1746, had been more concerned with introducing German theologians who might more effectively expound the pietistic doctrines which he so warmly espoused.[46] Through his influence with Bernstorff, who did not wish Klopstock to be deprived of the congenial society of his fellow-countrymen and literary confrères, Klopstock was enabled to bring to Denmark many friends and relations, though not always for the good of the state. In letters [47] dated June 5th and June 11th, 1751, and addressed to Giseke Klopstock asks the latter whether he would like to be appointed to the late Johann Elias Schlegel's chair in Sorø.[48]

[43] Kayser, Rudolph, *Preußische Jahrbücher*, CXXXII, 230 f. "Deutsches Leben in Dänemark."

[44] Döring, P.: *Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe*, 1880.

[45] *Reventlowske Papirer*, ed Louis Bobé, Bd. VIII, Anh. S. 31. Letter Klopstock's to Gleim dated May 24th, 1751.

[46] Magon, Leopold, *Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien*, 1770–1850, I, 205.

[47] Lappenberg, *op. cit.*, pp. 93 and 94.

[48] Klopstock estimated the chair as worth five hundred Talers a year with house and some extras.

Digitized by Google

Klopstock had spoken both to Moltke and the king about Giseke and Frederick had said that Klopstock's recommendation would be quite sufficient to obtain the position for Giseke. If Giseke prefers a living as a clergyman in Denmark he is to write to Klopstock a letter, which the latter can show to Count Moltke. Giseke, however, did not come to Denmark. Meta Klopstock writes on January 2d, 1754, that she wishes that the rest of their friends would follow them to the "Beyträgerinsel." [49] In 1757 Gellert refused the post of tutor to the son of Frederick V; Rabener too, Ramler and Ebert all refused invitations, so that J. A. Cramer, who through Klopstock was appointed Court Preacher in Copenhagen in 1754, was the only one of the circle of the "Bremer Beiträger" and of the Leipzig friends who followed Klopstock to Denmark. But the number of Germans brought in through Klopstock's influence was considerable enough without these. Mention has already been made of Hartmann Rahn, Klopstock's friend and later his brother-in-law, who by royal favor set up a silk factory in Lyngby. To its direction Klopstock's brother, August Philipp, succeeded in 1755, and later became the proprietor.[50] In 1753 Klopstock brought Basedow as professor to the Academy at Sorø. In 1767 through Klopstock's influence F. G. Resewitz came as second preacher to the German Petrikirche. J. C. Leisching of Gartow, a cousin of Klopstock and the intermediary between Klopstock and the Bernstorffs in 1750, was appointed to the German chancellery in Copenhagen.[51] In 1765 Karl Christoph, brother of Klopstock, became preacher to the Danish legation in Madrid.[52]

In addition to the ministers Bernstorff and Moltke, Klopstock was acquainted with Holstein and Berkentin. J. E. Schlegel's friend, Count von Spener, he knew too. He would occasionally visit in the house of the young Count de Rosenberg, Imperial Ambassador at Copenhagen, and in that of Count Rantzau, a man of much wit and learning; a free-thinker, it is true, but a strong admirer of the English, and a devoted reader

[49] *Blätter für litterarische Unterhaltung*, 1893, pp. 113 ff.
[50] *Reventlowske Papirer*, V, 280.
[51] Aage Friis, *Bernstorfferne og Danmark*, II, 305.
[52] *Reventlowske Papirer*, V, 204.

Digitized by Google

of Young.[53] Of von Berger, the king's physician and a German, Klopstock becomes an intimate friend.[54] With H. P. Sturz, H. W. von Gerstenberg, J. A. Cramer, F. G. Resewitz, G. F. E. Schönborn, then private secretary in Bernstorff's house, and with the young Karl Friedrich Cramer, Klopstock's relations were of a cordially intimate character. These were all people of German origin, as were the Stolbergs, who came to Copenhagen in 1755. The intermarriage of the Stolbergs with the Bernstorffs brought Klopstock into close contact with the whole Stolberg family, and the two young Counts Stolberg were among the poet's most devoted friends and admirers. When the elder Count Stolberg died in 1765, he confided his sons' education to Klopstock, Cramer and Gerstenberg.[55]

Klopstock's happy nature, his gaiety and love of fun contributed much to the enjoyment of this circle of friends. From H. P. Sturz, who also was a member of the German circle in Copenhagen, we get an interesting account [56] of Klopstock during his Copenhagen period, more particularly as regards his personality and his place in the life of the circle. Sturz was by no means in agreement with Klopstock in all things. His admiration and affection for the poet cannot be explained on this ground. In his views on patriotism and freedom he differed materially from Klopstock, and his defence of criticism in literature and art was entirely opposed to Klopstock's views on the subject; but the time that he spent in Bernstorff's house in the company of Klopstock and of the rest of the German circle he regards as the happiest time of his life, "heitrer Morgen einer trüberen Zukunft"; and of this happy band of friends, Sturz always speaks of Klopstock as the central, most magnetic figure. According to Sturz, Klopstock had a genius for friendship: "Gegenwärtig ferne von ihm, oder im täuschenden Schatten, er verkennet seine Freunde nie. Hat er einmal geprüft und geliebt so währt es ewig, laß auf sein Urtheil Wahrscheinlichkeiten und

[53] Bailly, E., *Étude sur Klopstock*, Paris 1888, p. 266; see also Lappenberg. Klopstock's letters during the years 1751–2 tell us much of his social intercourse during these years.

[54] Muncker, *op. cit.*, p. 271.

[55] Bricka, *Dansk biografisk Lexikon* (1895), Vol. 9.

[56] *Deutsches Museum*, Nov. 1777, pp. 459 ff.

Digitized by Google

künstlich erlogene Tatsachen stürmen." In conversation Klopstock is genial and brilliant: "Klopstock ist heiter in jeder Gesellschaft, fließet über von treffendem Scherz, bildet oft einen kleinen Gedanken mit allem Reichtthum seiner Dichtergaben aus, spottet nie bitter, streitet bescheiden und verträgt auch Widerspruch gern." Of the musical evenings at Lyngby in Gerstenberg's house, where Klopstock was a frequent visitor, Sturz says: "Wir eilten zum einsamen Haus und verließen Paläste, wie man durch le Nôtres Gärten nach dem kunstlosen Hain eilt." Nor were outdoor sports neglected. The advantages of the natural life so highly extolled later in the century were practically realized by Klopstock. He revived the love for sport and nature. All his life Klopstock was an enthusiastic sportsman, and riding and skating were his favorite recreations: "In dem Eislauf," says Sturz, "entdeckte sein Scharfsinn alle Geheimnisse der Schönheit. . . . Die Holländer schätzt er gleich nach den Deutschen, weil sie ihre Tyrannen verjagten und . . . die besten Eisläufer sind." Five of his odes Klopstock wrote on the subject of skating. In the environs of Copenhagen Klopstock found a splendid opportunity for the exercise of his favorite art.[57] With Klopstock as leader whole families of members of the German circle and of their friends made merry excursions into the country. Children were not excluded, for Klopstock was very fond of children and of all young people, as one can see from his relations to the brothers Stolberg and to Karl Cramer. By all this circle Klopstock was held in the greatest of respect and affection.[58] That Klopstock did not exercise this power of attraction merely over the members of the German circle is indicated by Jens Baggesen's account of his meeting

[57] Klopstock marked on a map of the country round Copenhagen the sheets of water which were usually the first to be frozen. He organized frequent skating excursions from Copenhagen to Lyngby. On one occasion he was found poring over a map of Germany, and he explained to a friend that he was thinking how splendid it would be if all the waterways of Germany were linked up, so that one could skate through the whole country.

[58] "Klopstock ist wie seine Engel. Niemand kann eine Stunde mit ihm umgehn, ohne von ihm eingenommen zu seyn." . . . "Wer Klopstock nicht bewundert, der hat kein Genie; und wer ihn nicht kennt und nicht liebt, der hat kein Herz." Funk, G. B., *Schriften*, Berlin 1821, Part II, 312.

Digitized by Google

with Klopstock near Altona, many years after Klopstock had left Copenhagen.[59]

The death in 1766 of Frederick V, who had called almost all the members of the German circle to Copenhagen, shook the circle to its foundations, and was the beginning of its approaching dissolution. In the letters of his last years in Copenhagen Klopstock never mentions the name of Struensee, who succeeded Bernstorff after the latter's fall. From such a free-thinker Klopstock could not expect any appreciation of his poetry.

Klopstock's coming to Copenhagen meant for Danish literature much more than even his most ardent contemporary Danish disciples suspected. It was the point from which Danish literature began to move forward to a new and fuller development.[60] It is true that Klopstock's literary productions did not meet in Denmark, any more than they did in Germany, with a reception always enthusiastically favorable. Klopstock, at least as much as any writer of the eighteenth century, had his irreconcilable opponents. But these, both in Germany and Denmark, were fighting a losing battle; it was to Klopstock and to his claims for the needs of the heart and the imagination that the future belonged. Klopstock never sought to exercise any influence on Danish literature. It was by their mere existence, by their novelty, that his works exercised a challenging influence on the adherents of an older literary taste.[61] It was from the controversy over Klopstock's works, and particularly over the *Messias*, that a more intelligent criticism was developed in Denmark. From the very opposition to Klopstock came a greater clearness in Danish literary ideas.

In 1751 there was but little life in Danish literature. The period 1746–51 was hopefully regarded as a spring after a long hard winter. There was indeed all the promise, but little fulfillment. It is a matter for surprise, in view of the widespread

[59] "Saa kendelig den øverste Himmel er i hans Digte, saa ganske fremlyser det bedste af Jorden i hans Væsen . . . Hans Sjæl er opstanden, før hans Legeme døde." *Labyrinthen*, ed. Louis Bobé, p. 55.

[60] Rahbek K. L., "Über Klopstocks Verdienste um die dänische Literatur," *Kieler Blätter*, 1819, II, 235.

[61] Magon, *op. cit.*, p. 155.

Digitized by Google

and very sincere feeling of grief felt by the whole nation over the death of Queen Louise, that there was not one single Danish line of poetry on the subject which could be regarded as even tolerable.[62] Holberg was no longer the living force which he had been among the people; with court circles he had never had much influence. Falster and Tullin, it is true, were producing their works, and on December 18th, 1747, the Danish National Theatre had been opened; but it was a German, J. E. Schlegel, who had contributed most to its establishment and it was with a Prologue of this writer that it was opened. Literature in Denmark was for the most part sunk in a sleepy lethargy under the rule of Pietism. The religious hymn, of which H. A. Brorson was the chief exponent, was the favorite and most common mode of literary expression. Although Gottsched's ideas were known in Denmark and Norway, where the fight between Zurich and Leipzig had been followed with interest, yet there was no united body of supporters of Gottsched's theories.

It has been pointed out by competent Danish critics [63] that had Klopstock never come to Denmark his works would have made just as much of an impression on Danish minds and would have contributed just as much to the refining and developing of literary taste in Denmark. One might criticize such a view perhaps on the grounds that in that case Ewald would probably never have met the author of the *Messias*, who gave to him in the short period of their acquaintance help and encouragement, at a time when he received little or none from his fellow-countrymen; and Klopstock's influence was important not merely to Ewald himself, but through him to the course which Danish literature was later to take towards Romanticism.[64] The same

[62] Rahbek og Nyerup, *Danske Digtekunst under Frederick V*, pp. 232, 242–3.

[63] Rahbek og Nyerup, *Danske Digtekunst* (1819), p. 63.

[64] "Nu, det var først ved Ewalds fremtræden, at der mellem dansk og tysk poesi sluttedes den aandskjede, der blev ubrudt helt ned til romantikens sidste Tid": Just Bing, "Klopstock og den klopstockske Kreds i Danmark." *For Kirke og Kultur*, V, 606.

And Magon, in an article entitled "Aus Klopstocks dänischer Zeit," published in the *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XII (1924), 277, remarks that the Romantic movement, which began in Denmark in 1803, brought Klopstock's art to honor; it filled his lifeless shapes of Germanic mythology with life; and it was through Ewald that the Romantic movement in Denmark reached Klopstock.

Digitized by Google

critics go on to say: "Han levede og aandede her allene i sin tydske Hofkreds, og som han aldrig nedlod sig til at gjøre Bekjendtskab med danske Sprog eller danske Litteratur, kunde han heller ikke for verdende danske Digtere være det som en Carstens siden blev."[65] Worms tells of having asked Klopstock several times for information as to dates in his life for insertion in his *Lexikon*, but Klopstock never gave them to him.[66] With the Danish people, whose quiet, sober, moderate temperament he liked, Klopstock had the most superficial acquaintance. He moved chiefly in court circles, where his ignorance of the language presented no bar to easy intercourse. We have no record of any meeting between Holberg and Klopstock. The former, asked as to his opinion of the *Messias*, would simply reply that he did not understand the poem; and Klopstock moved among people who regarded Holberg's plays as appealing only to the lower classes.[67] Baggesen, in describing his meeting with Klopstock in Hamburg towards the end of the century, comments on Klopstock's ignorance of the Danish language and literature and says that since Ewald's time he had read no Danish poem, and that he knew nothing of Pram or Rahbek. Nowhere, says Baggesen, does one see in Klopstock's writings any enthusiasm for Denmark or things Danish.[68] In his ignorance of the Danish language and literature and in his lack of any desire to know the Danish people Klopstock affords a striking contrast to his young predecessor, Johann Elias Schlegel. But Klopstock came to Copenhagen at a more mature age than Schlegel, with a reputation already to some extent made. He was by nature ill-fitted to adapt himself to new modes of thought and life, and his attitude towards Denmark and the Danes was generally characterized by a benevolent condescension.[69] In

[65] Rahbek og Nyerup, *Danske Digtekunst* (1819), p. 63.

[66] Worms, *Lexikon*, I, 531.

[67] Muncker, *op. cit.*, p. 259.

[68] Baggesen, Jens, *Labyrinthen*, p. 61. Such odes of Klopstock as "Unsre Sprache" and "Mein Vaterland" show clearly what country he regarded as his Fatherland, and such odes as are Danish in subject (e.g., "Friederich V," "Königin Luise," "Für den König," "Rothschilds Gräber") are so general that they might have been written for any other country or king. See Petersen, N. M., *Den danske Literaturhistorie*, Kbh. 1871, V a, 224.

[69] See Klopstock's answer to letter to the *Nordische Aufseher* proposing the foundation of a Danish society, *Nord. Aufseher*, Vol. II, Stück 115).

Digitized by Google

justice to Klopstock it might be pointed out that he was first and foremost a poet and creator. He did not join, as did Elias Schlegel and Gerstenberg, in the critical examination of ideas which were then stirring in European literature. He was always the enthusiastic disciple rather than the critic. During his stay in Copenhagen, only one Danish poet comparable to himself in power of expression and imagination declared himself, and to Ewald Klopstock did give encouragement and sympathy in very generous measure; while without the practical help and encouragement given by Cramer and Klopstock to the new "Selskab til de skjønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse" the society would hardly have had so great a measure of success.

That Klopstock's works did arouse in Denmark an interest in literature such as had not been evident in that country for many years is indicated by the words of a contemporary writer: "Hvor man kommer i Byen, saa føres der straks paa Banen om den rimfri Poet, hvilket hos mange gör lige saa stor Opsigt, som det var et usædvanligt Phænomen, der havde ladet sig til syne. Hele København kan paa nærværende Tid inddeles i: Klopstock- og Anti-Klopstockianere, og saa vidt jeg formærker, er det sidste Slags den herskende Sekt." [70] The literary controversy, waged in the Danish literary world around Klopstock and his works has been so fully treated by Danish literary historians that it will be unnecessary to treat it at any great length.[71] The old idea in Danish literature had been in the main that of the Gottschedian school, to express clear and reasonable ideas in correct rhyme and verse; but here was a poet who dispensed with rhyme and whose ideas were vague and confused, to be comprehended by no man of ordinary common sense. These innovations meant, so Klopstock's opponents thought and maintained, the breaking-down of the whole carefully built up edifice of poetry. The fashion of unrhymed poetry which developed quickly in Denmark and which did much to spoil literary taste, exposed poetry to the attempts of any untrained amateur and

[70] Schönau: *Lærde Fruentimre*, p. 1227 f.

[71] Rahbek and Nyerup in their *Danske Digtekunst* (1819) give a full account of the controversy. See also F. Rönning, *Rationalismens Tidsalder*, I, 186 ff.

Digitized by Google

bungler; such people, it was said, could assume the outward dignity of a poet without being one in any measure.[72]

The feeling of opposition and criticism which Klopstock's works and his *Messias* in particular aroused among Danish writers produced a literature, which was at any rate concerned with the actual needs and aims of poetry. Gerhard Treschow, a clergyman, who had written hymns in the reign of Christian VI, attacks Klopstock on the occasion of Klopstock's ode to Frederick V dedicating the first volume of the *Messias* (1751). He reproaches Klopstock with his darkly vague, extravagant style, with his discarding of rhyme:

> "Nu skal det holdes for det høje og sublime
> I Digtekonsten, at den er urimelig.
> Nu maa de gjerne Folk med tomme Ord afspise
> Og sige meget, naar kun Intet bliver sagt." [73]

Steuersen defended Klopstock's rhymeless verse [74] and Nannenstad, who had returned in 1750 from Baumgarten's school in Halle, answers the charges of vagueness and extravagance.[75] In 1751 Nannestad attempts to show by a simple Danish paraphrase of Klopstock's ode to the king how clear Klopstock's thoughts and expression were. It was not, however, a very successful attempt. Nannestad points out that many passages in Horace, Virgil, Milton, Addison and Haller were not clear, but an anonymous antagonist [76] answered that in the case of the classical writers, this was caused by ignorance of the language and of the life of the period. The discussion was continued through 1752. Klopstock's opponents, having got the worst of it in their criticism, begin to use the weapon of parody, for the most part against the Odes. On the occasion of the death of Queen Louise Klopstock wrote his second "Ode an den König."

[72] Petersen, N. M., *op. cit.*, V, 2. (1871), 192. "Først gjorde man Nar ad dem, derpaa efterlignede man dem; og det blev ligesom Poesiens 'to be or not to be'; Rim eller ikke Rim." *Cf.*, *ibid.*, p. 186.

[73] Appeared in *Lærde Tidender*, 1751. No. 36, under the title "Afsked med Parnasso."

[74] *Lærde Tidender*, 1752, No. 9, under the title "Critiske Tanker over de rimfri Vers."

[75] *Lærde Tidender*, 1751, No. 50.

[76] *ibid.*, No. 51.

Digitized by Google

In this, at the sound of the wings of death, the poet calls on his song to keep forever immortal the memory of the Queen's last smile. Treschow, with rather questionable taste replied with his "Ode til Bispen" [77] and speaks of the bishop thus:

> "Hvor smiler Bispen nu!
> Sig da, min Sang! at du i dag har haft den Lykke
> at Bispen haver smilt."

Klopstock's first ode to Frederick V (1751) Treschow parodies too. Michael Reineken's "Ode an den Menschen" [78] (1753) is a shameless parody of Klopstock's "Ode to God." Klopstock, in his "Drei Gebete eines Freigeistes, eines Christen und eines guten Königs" had warned the King against free-thinking at court and it was not long before there appeared the parody "Drey Gebete eines Antiklopstockianers, eines Klopstockianers und eines guten Kritikus." [79] Every ode of Klopstock, which treated of anything Danish was followed by a criticism or a parody.

The reception given to the *Messias* in Denmark does not seem to have been very different from that with which it met in Germany. Just as there were many poeple in Germany whose literary taste was not sufficiently mature to appreciate it, so too in Denmark to an even greater degree.[80] In Germany the *Messias* had a bewildering effect on people's minds. It was bitterly blamed or enthusiastically praised. It was parodied and imitated. So too in Denmark, where so little in the way of native literary productions could be opposed to Klopstock's work. The popularity of the work of Hagedorn and Gellert, the high reputation of Elias Schlegel in Denmark, would seem to have prepared the way for Klopstock. Even Holberg, who had no great liking for German literature, paid a tribute to Gellert in his preface to the *Fables in Prose*.[81] But Klopstock lacked the "common touch" of Gellert; his seraphic poetry made its appeal

[77] "For at vise det latterlige i den Klopstockske rimfri Poesie er der paa dansk udkommen adskillige Oder—Oden til Bispen er bedst gjort af dem alle, og i alle Maader klopstockiansk." Schönau in *Lærde Fruentimre* (1753), p. 1232.

[78] Gottsched, *Neuestes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, 1753.

[79] Büsching, *Nachrichten* 2, 63.

[80] Rahbek og Nyerup, *Danske Digtekunst* (1819), pp. 236 f.

[81] Published 1751.

Digitized by Google

merely to a few chosen literary souls. Among the less educated classes he was regarded with a dazed and uncomprehending astonishment: "Klopstock kom, og med ham en ny Poesie, en ny Smag, en ny Verden, en anden Himmel og Jord. I de højere Kredse vandt han Beundring, de lavere forundrede sig, Digtere og Kunstdommere studsede . . . men begribe ham kunde de færreste; Messias var for dem en Uting, de rimløse Oder en Ophævelse af Poesie." [82] On one occasion when Klopstock was waiting upon Frederick V at Fredensborg he met in the antichamber a courtier with whom he had conversation. When the latter was told with whom he had been talking, he exclaimed: "Hvad djævelen! er De Klopstock! De taler jo ganske forstaaeligt; man havde sagt mig at man slet ikke kunde forstaa Dem." [83] Oehlenschläger says of his mother that she did not care for Klopstock. She found him exaggerated in style. Gellert spoke more to her heart.[84] Johann Elias Schlegel had sought to show that literature and art were things that the man of ordinary good sense could understand. From Klopstock's *Messias* the Danish people got the idea that poetry was something sublime, a sort of speech of the celestial court, far removed from ordinary things and people, a language that only the initiated could understand. Klopstock's Danish admirers had hoped that from the elevated style of the *Messias*, written as it was in a language closely related to the Danish, some more polished and elegant elements might find their way into their own language. It was reserved for a later generation in Denmark to conceive the idea of improving and strengthening the language through borrowing from the older Danish vocabulary.[85] J. O. Thieß, who denies to Klopstock any influence on Danish literature, has pointed out that there was no Danish translation of the *Messias*.[86] This, however, is not true to the facts. Rahbek tells us that he himself had the manuscript of such a translation begun by Ewald; [87] and part of another translation

[82] Petersen, N. M., *op. cit.*, V, 2 (1871), 182.
[83] Cramer, *Tellow*, p. 122.
[84] Oehlenschläger, *Erindringer*, I.
[85] Magon, Leopold, "Aus Klopstocks dänischer Zeit," *loc. cit.*, p. 273.
[86] Thieß, J. O., *F. G. Klopstock* (1805), p. 61.
[87] Rahbek, K. L., *Kieler Blätter*, II, 240.

Digitized by Google

by Hans Pontoppidan, probably not begun until the sixties,[88] and dedicated to the second wife of Frederick V, Princess Juliane Marie of Braunschweig-Lüneburg, was printed in a Copenhagen journal in 1787.[89]

It was Sneedorff's appearance at the end of the fifties and the beginning of the sixties which marks the beginning of the Klopstock movement in Denmark.[90] The battle which Sneedorff waged on behalf of the "schöne Wissenschaften" contributed in no small measure to the strengthening of Klopstock's influence. Most of the Danish authors who imitated Klopstock reproduced merely his affectation and vagueness and his high-sounding phrases. It was reserved for Ewald during the sixties and seventies to show that Klopstock's poetry had appealed to at least one Danish poet who had a real poetic power, the imagination to comprehend Klopstock's full range, and the ambition to do for Danish literature what Klopstock was trying to do for German literature through the revival of the interest in Northern mythology. Klopstock's influence on Ewald was undoubtedly strong, but it is not easy to estimate it. Ewald, like Klopstock, was a genuinely poetic nature, no mere imitator; he is rather an independent apprentice and spiritual relative of Klopstock. Their personalities and ideas are very different. There is in Ewald a sense of clearness and proportion which is not at all times characteristic of the more visionary Klopstock. Ewald prefers rhymed alexandrines to unrhymed hexameters. He prefers the dramatic form to the epic, since in the former the characters are clearer and the action more clearly defined.[91] With Klopstock's ideas of the dignity of a poet's calling Ewald was in entire accord and he was one of the very first in Denmark to proclaim himself a poet and nothing more.[92] Between the two men there existed a real affection and regard, tempered on

[88] The manuscript of this translation is in the Royal Library at Copenhagen, See appendix B. Goedeke gives the date of this translation as 1766. Cf. Goedeke. 3 Auflage, IV, 1, 166.

[89] *Minerva*, November 1787. The part published was taken from the Fifth Song.

[90] Magon, *op. cit.*, p. 232.

[91] Jørgensen, A. D., *Johannes Ewald* (Kbh. 1888), p. 192.

[92] "Wenn Ewald als erster Däne es wagte ganz und ausschließlich nur Dichter zu sein, so hat ihm das Beispiel Klopstocks dazu Mut gemacht": Magon, L., *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XII (1924), 275.

Digitized by Google

Ewald's side by an admiration and respect for the older and more famous Klopstock. Many years after Klopstock had left Denmark he still speaks of Ewald with respect and affection.[93] The interest taken by Klopstock in Ewald may be inferred from the plan concerted by Bernstorff and himself to send the Danish poet accompanied by a composer to Scotland, the Orkney Islands and Iceland, in order to collect old songs which they might hear sung by the inhabitants. Klopstock, indeed, did procure for Ewald the loan of two books from Langebek's library, the first volume of an Archaeologia Britannica and a Celtic dictionary.[94] Owing to Ewald's ill-health, however, the plan was not carried out.

Ewald was as strong and as true a patriot for his own country as was Klopstock for his. In the list of Danish poets who have contributed to the expression of the national spirit and to the strengthening of this spirit among the people, Ewald can claim a place. He is Holberg's successor in the line of national writers. Holberg had castigated the weakness and vices of his fellow-countrymen. Ewald holds up before them the example of a glorious past. The method is different, but the aim in both cases is the same. Holberg was the Moses and he brought deliverance, but Ewald was the Joshua, who led his people over the Jordan into the Land of Promise.[95] And the Land of Promise, where the Danish people gained strength and pride of nationality was the land of Northern antiquity. Here Ewald cleared the way for Oehlenschläger's great work, and started the movement, which eventually made the old heroic sagas a living reality for the Scandinavian peoples.

H. W. von Gerstenberg, another member of the German circle in Copenhagen, was the first to see the potentialities of this new source of inspiration. It was from his as Klopstock himself states[96] that he received the impulse which gave him a real

[93] Baggesen, Jens, *Labyrinten*, I, 146.

[94] *J. Ewalds samlede Skrifter*, Bd. I–VI, 1814–24, 375 f.

[95] Jørgensen, A. D. *Johannes Ewald* (Kbh. 1888), p. 226.

[96] "Einige von unsern Kopenhagener Freunden, oder vielmehr alle, die sich darum hatten bekümmern wollen, wußten, daß ich die Mythologie unserer Vorfahren erst angenommen hatte, seitdem Sie es im *Skalden* gethan hatten." Letter from Klopstock to Gerstenberg; first published in *Lessings persönliches und litterarisches*

Digitized by Google

interest in Scandinavian mythology. To the movement Klopstock contributed chiefly his great name and prestige. Gerstenberg's *Gedicht eines Skalden* (1766) first showed the author of the *Messias* that Northern mythology might furnish the inspiration and material for a national literature, and Klopstock hoped to find there a background for German literature, similar to that, which Greek literature possessed. No doubt, as with Gerstenberg, Klopstock's environment in Denmark had the effect of heightening his interest in Scandinavian mythology and in such bardic odes as "Eislauf (1764)," "Braga (1766)" and "Die Kunst Tialfs (1767)" Klopstock introduces scenes characteristically northern. But Klopstock's attitude towards this new source of literature was a narrowly German one. With little or no justification he assumed Ossian to be of German extraction and the whole of Scandinavian mythology he attempts to transplant to German soil, in which it could not have any natural growth. That he did not seek the source of inspiration in the living present, in the great deeds of Frederick the Great, but in the past, is partly due to the attitude of Frederick towards German literature. Except for reproaches which he levels at Gleim [97] for continuing to use Greek gods in his poems, Klopstock writes nothing theoretical to support the influence of this new mythology. In later years he loses all interest in bardic poetry and from 1771 to 1796 only a few of his odes show traces of Scandinavian mythology. Although this new inspiration in Danish literature (an inspiration which later was to strengthen the patriotic movement in Denmark against the ever-strong Teutonism in the country) did not really come from Klopstock, but from Gerstenberg, yet Ewald never mentions the latter's name, although he speaks gratefully of Klopstock's influence.[98]

Ewald's first work of any importance, *Adam og Eva* (1769), shows unmistakably the influence of Klopstock's religious poetry.[99] It aroused much attention at the time of its publica-

Verhältnis zu Klopstock (1880), Anhang III, Nr. 12, S. 224. See also Batka, *Euphorion* VI, 72 ff.

[97] Klopstock to Gleim, Spring 1771.

[98] *J. E. Ewalds Samlede Skrifter*, Bd. I–VI. Kbh. 1814–24, V, 243, In the preface (1772) to German translation of *Rolf Krage*.

[99] Ewald himself speaking of *Adam og Eva*, says: " . . . og enhver, tænker jeg,

Digitized by Google

tion.[100] It was the first serious attempt in Danish literature to treat a great poetic subject in the grand style. Before writing it Ewald had read Klopstock's *Messias* through three or four times [101] and this imitation of Klopstock by Ewald was the first real fruit of Klopstock's eighteen years in Denmark.

It was after writing *Adam og Eva* that Ewald met the author of the *Messias*, probably through Gerstenberg.[102] Klopstock in numerous conversations with Ewald suggested that the latter should take as his next subject something from Danish legendary history. Hence *Rolf Krage* (1770), the first attempt in Danish literature to treat of Danish antiquity in a serious drama, and a work, which gave the first impulse toward the national movement in literature in Denmark. The subject is taken from Saxo. In the preface to one of the German translations of *Rolf Krage*, after alluding to Shakespeare and Ossian as the two great new influences in his life, two influences which Gerstenberg was at the time introducing into Danish and German literatures, Ewald pays a generous tribute to Klopstock and says that his greatest desire is to be recognized as a follower of the inimitable Klopstock, who had seen the *Rolf Krage* before it was printed and had approved of it.[103] He goes on to say: "Jeg havde samme Tid den Lykke at blive kjendt, og taalt, og yndet af den store Klopstock, og man kan ikke tvivle paa, at jo denne Mands Omgang var mig en ny Kilde. . . . Det første Stykke af Betydenhed, som jeg skrev efter denne Tid, var *Rolf Krage*. Enhver opmærksom Læser vil finde min forandrede Smag heri." [104] Ewald had determined to throw the French verse overboard and *Rolf Krage* is in prose. In spite of Klopstock's praise of the work, he did not hesitate to say that the action had lost a good deal of its fire in the two last acts, a criticism of which Ewald himself tells

vil finde, at jeg i dette Stykke i det mindste har viist *Lykke* nok at danne mig efter store Klopstock, om jeg og ei har havt Evne dertil." *Ewalds samtlige Skrifter* (1814) Vol. I, p. xxvi. Introduction (written 1780).

[100] It was read to a select audience by J. A. Cramer in the house of Etatsraad Professor J. K. Kall. Cf. Molbech, *Ewalds Levnet*, p. 88.

[101] *ibid.*, p. 93.

[102] Jørgensen gives J. A. Cramer as the intermediary. See Jørgensen, A. D., *Johannes Ewald*, Kbh. 1888, p. 78.

[103] *Ewald, Samtlige Skrifter* (1814). Vol. I, p. xl of Introduction (written 1780).

[104] *ibid.*

Digitized by Google

us.[105] No doubt it was flattering to Klopstock to think that while he himself was helping by his *Hermanns Schlacht* (1769) to create a new interest in the German past, a young Dane, his protégé and pupil, was attempting to do the same for the Danish past. It was Klopstock who sent the *Rolf Krage* to the "Selskab til de skjønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse" with a strong recommendation. It was submitted to them at a meeting on February 8th, 1770. J. A. Cramer warmly supported its claims; but the judges, among whom were Luxdorph, Carstens, J. H. Schlegel and Justitsraad Nilsen, voted against its publication. Urged, however, by Cramer, they consented to award a special prize of fifty dollars to encourage the author, a sum which was later increased to sixty dollars, since both Klopstock and Cramer had raised Ewald's hopes of receiving at least this sum.[106] It was the German members of the Society, who were Ewald's supporters; indeed most of the early encouragement given to Ewald had come from members of the German circle in Copenhagen. The Society's decision has been regarded as a blot on its record. It may possibly have been influenced by the fact that the Klopstockian elements in Ewald's poetry roused a certain measure of opposition among patriotic Danes; the anti-German party was beginning to gain power at that time.[107] The majority were unable to see through the superficial faults of Ewald's piece, such as the neglect of recognized poetic rules, to its real strength and power. A society, which could afford to publish the empty comedies of Charlotte Biehl, comedies of which Luxdorph speaks in rapturous admiration, might well have published Ewald's *Rolf Krage*.

Balders Død (1773), though retaining some of the Klopstockian elements, breaks away to a large extent from the influence of Klopstock. With some justification Klopstock could say that he had 'enticed' *Rolf Krage* from Ewald;[108] but he could not say the same of *Balders Død*. Ewald's feet are now set securely and strongly on the new road and he is travelling along it alone. The subject of *Balder's Død*, like that of *Rolf*

[105] *ibid.*

[106] Jørgensen, *op. cit.*, p. 83.

[107] Hansen, *Illustreret dansk Litteratur Historie*, pp. 225 f.

[108] "aflokket": see Baggesen, J., *op. cit.*, I, 146.

Digitized by Google

Krage, is taken from Saxo, but *Rolf Krage*, in spite of its antique subject, shows a contemporary spirit and tone, a reproach, which could not be levelled against the deeper and more genuine *Balders Død*.

In the second volume of *Der Nordische Aufseher* [109] there is quoted a letter from one or more Danish writers,[110] proposing the formation of a Danish Society for encouraging the production of works of genius by offering prizes, two every year, fifty dollars for a poem, forty dollars for a sermon or other prose piece. The recent interest roused by a poem [111] of Tullin encouraged the proposers to suggest the formation of such a society, which would give young Danish authors a chance of obtaining a judgment on their literary attempts from some other tribunal than public opinion. The periodical of the society is to contain a certain number of translations of foreign masterpieces; one volume of publications is to be issued every year. The letter concludes: "Wir verbitten aber alle Verlegenheitsgedichte (Sie müßten denn der Ode an Bräutigam und Braut gleichen) wie auch alle niedrigen Satiren und Scherze über Wein und Liebe." [112] In declaring the objects of the society, Tyge Rothe writes somewhat naïvely: "Stolte er vi af en Tyge Brahe, en Rømer, af Vormer, og Bartholiner; men vi ville kunne nævne danske Sophocler, Virgiler og Horatser. Hvorfor skulle vi ikke og faae dem?" [113] Klopstock, who replies to the proposal, does so in a favorable, but somewhat condescending manner. He points out that the supporters of the proposal should be content to discover *one* work of genius. The society should not be too lenient in its judgment. The masterpieces, which are to be translated, should be proved ones, might include works of a religious tendency,[114] and should be carefully translated. It is probable that Rothe and Sneedorff, seeing that they might not be able to realize the scheme without the help of people more

[109] Stück 115.

[110] There are the same number of stars in the signature as in Sneedorff's name. Tyge Rothe and Sneedorff are commonly regarded as the sponsors of the scheme.

[111] "Maidag."

[112] *Nordischer Aufseher*, II, Stück 115, s. 475.

[113] Rahbek, K. L., "Om Selskabet til de skjønne og nyttige Videnskabers Fremme, dets Stiftelse (1759) og Stiftere." *Dansk Minerva*, III (1816), p. 240.

[114] Klopstock seems here to be thinking of his own *Messias*.

Digitized by Google

influential at court than themselves, applied in this way to Klopstock and Cramer.[115] Cramer probably obtained Count Moltke's support and Klopstock the King's. Frederick V promised to help defray the expenses of the Society,[116] but did not fix the amount of his gift. Pleased at the kindly reception given to their idea in *Der Nordische Aufseher*, Sneedorff and Tyge Rothe, who had already in their manifesto expressed a desire to have in the new Society men of letters, who although not able to judge of the beauties of Danish works of literature, could yet appreciate the qualities of such works in other languages, asked both Klopstock and Cramer to be members, an invitation which was accepted. Up to the time of their departure from Copenhagen both Klopstock and Cramer took an active part in the proceedings of the Society.[117] It received the name of "Selskabet til de skjønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse" [118] and was formed on the model of the Bremer Beiträge Society (1744) in Leipzig, of which both Klopstock and Cramer had been members and to which German literature owed the stimulus to a new development. Whether Klopstock was formally recognized as one of the founders of the Society or not, is not of any great importance in view of the material help which he gave towards its foundation and the active interest which he subsequently took in its proceedings. Sneedorff, Tyge Rothe, Cramer, Carstens and Luxdorph were all among the founders. On the committee sat literary, academic and business men, both German and Danish. The secretary ot the Society was J. H. Schlegel, brother of J. Elias Schlegel. He was appointed to the post in 1763. Not all the names of the members of the society were known to the outside public, and, since all announcements were made over the name of J. H. Schlegel, the impression quickly gained ground that the Society was chiefly a

[115] Petersen, N. M., *op. cit.*, V, 2 (1871), 184.

[116] Shortly after Klopstock's arrival in Copenhagen Frederick V had discussed on several occasions with him the possibility of founding a press for publishing literature of merit at the expense of the state, the author to receive all the profits. See supra page 102.

[117] Rahbek K. L., "Über Klopstocks Verdienste um die dänische Literatur." *Kieler Blätter*, 1819, II, 238.

[118] Founded 1759.

Digitized by Google

German one.[119] In a letter [120] from Dass to Suhm, dated March, 1760, and written from Luxdorph's house, where Dass was then staying, Dass writes: "Det ny smagende Selskab har endnu intet udgivet i Trykken. Man vil sige, at de inbyrdes skal være temmelig uenige, og at det tyske [121] og franske Parti vil have Overhaand, saa at Etatsraad Luxdorph skal være færdig at gaa ud derfra."

P. C. Steuersen (1723–1776) can hardly be compared to Ewald for poetic power and originality. But he was one of Klopstock's chief followers and admirers in the fifties, and had always fought for the ideas of the Swiss School. He early realized the greatness of the *Messias* and was one of the first in Denmark to oppose a resolute front to the often unreasoning outcry against the work. All his influence was directed to opposing the rigid rules of the Gottsched school. In this regard he is one of the pioneers of a more enlightened school of literary criticism in Denmark. In his "Kritiske Tanker over de rimfri Vers" he praises [122] the *Messias* and defends unrhymed verse, seeing in it a liberation of poetic thought. His Ode "Ved min Søsters Ægteforbindelse (1754)," an imitation of Klopstock in the choriambic metre, was his best ode and the best Danish poem up to that time in Klopstockian style and the first in that particular metre.

In 1770 Struensee, the royal doctor at the court of Christian VII, Frederick V's successor (1766), brought about the fall of Klopstock's patron and friend, Count Bernstorff, and in the same year Klopstock, together with Bernstorff and Schönborn, left Copenhagen, where he had found for so many years a hospitable home. They went to Hamburg, which now became a new centre for the Northern circle.

It is true of Klopstock, as a French critic [123] said, in speaking of his devoted admirers, the Stolbergs: "Klopstock leur ap-

[119] Magon, *op. cit.*, 271.

[120] Quoted by Petersen, *op. cit.*, V. 2 (1871), 184.

[121] Dass is probably thinking here of Cramer, Klopstock and Carstens.

[122] "Da man begynder snart overalt at holde det for et Tegn paa Dumhed eller Bedrageri at være en Kristen, kan en Poesie som *Messias* være bekvem til at gjøre det høje, det heroiske i vor Religion føleligt til Spotternes Beskjæmmelse."

[123] Bailly, E., *op. cit.*, p. 367.

Digitized by Google

paraissait non seulement comme un dieu de la poésie, mais encore comme le représentant du génie de la patrie sur une terre étrangère, où l'influence allemande excitait les mêmes jalousies que l'autorité des écrivains français à la cour de Berlin." Klopstock was very German. His patriotism was not marked by very much sympathy with the national aspirations of other peoples; and he had not the desire to learn and to develop, the adaptability and the tact of an Elias Schlegel. Neither had he the wide reading, nor the cosmopolitan viewpoint of a Gerstenberg, qualities which might have rendered his Teutonism more acceptable to the Danish writers and people. In Cramer's periodical *Der Nordische Aufseher* [124] he had the opportunity to display such qualities, but his contributions consisted mainly of essays on language, poetry and art. His moral essays in this periodical are not particularly entertaining.

Ewald, Steuersen and the "Selskab til de skjønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse," this does not seem a very long list of the different directions in which Klopstock influenced Danish literature during his stay of twenty years in Copenhagen. But one can not measure and limit the influence of Klopstock in so immediate a manner. In Denmark as in Germany his *Messias* gave a freedom to the imagination, which until then no writer had been bold enough to take nor powerful enough to utilize. His influence, preserved by Ewald, was real enough many years later to affect the Danish romantic movement and to justify the tribute paid to him by one of the foremost Danish critics of his time; "So lange es eine dänische Litteratur, eine dänische Sprache und eine dänische Nation giebt, wird auch der Name Friedrich Gottlieb Klopstock in dem Pantheon, das unser dankbares Vaterland seinen großen Männern weihet, tief verehret und verehrungswürdig unter den Namen jener seiner erhabenen Freunde und seiner dankbaren Zöglinge, unverdunkelt glänzen.[125]

[124] *Der Nordische Aufseher* enters more properly into a consideration of Cramer's relation to Danish literature than of Klopstock's.

[125] Rahbek, K. L., *op. cit.*, II, 2, 242.

Digitized by Google

Appendix *A*. (Cf. Note 33, page 103)

Klopstock and Frederick the Great

Klopstock, by reason of his fervent patriotism, had seemed well fitted to become the singer of Frederick II's great deeds. In the ode, dedicated to Bernstorff and Moltke, a poem of no great poetical value composed on the journey from Zurich to Copenhagen, Klopstock expressed his admiration for Frederick the Great, and the regret, which he felt at leaving the Fatherland. He deplores the fact that the victorious king does not think of keeping within the German frontiers those poets who now seek in countries other than their own, the opportunity of singing of Things Divine. But let us turn, he says, from such sad thoughts, and instead sing of Frederick of Denmark, a glory to humanity. The patriotic and democratic author of the *Messias*, however, soon finds in Frederick the Great's contempt for German literature, in his thraldom to the French,[126] in his absolutism and freethinking, sufficient reasons for changing his attitude to one of active and fearless hostility to the Prussian king, an attitude made more intense by Voltaire's mockery of, and Frederick the Great's indifference to, his *Messias*.[127] In his praises of Frederick V of Denmark Klopstock usually throws a condemnatory glance at Frederick the Great of Prussia. He warns Gleim against writing patriotic poems for Frederick.[128] In "Kaiser Heinrich"[129] Klopstock gives a picture of Frederick the Great sleeping forgotten and unsung in his marble coffin. In the poet's dedication to Joseph II there is a vigorous attack on Frederick which, however, was not published.[130] The "Gelehrtenrepublik" was intended as a protest against Frederick's foreign tendencies and it was so regarded by Klopstock's con-

[126] Schmidt, D. A., "Klopstock der Vater unserer Vaterlandsdichtung"; *Preußische Jahrbücher*, XCVII (1899), 474.

[127] Tschirsch, O., "Ein Angriff auf Friedrich den Großen in Klopstocks Gelehrtenrepublik." *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte*, IV, (1891), 586–91.

[128] "An Gleim," I, 109–11.

[129] "Kaiser Heinrich," I, 173.

[130] Muncker, *op. cit.*, p. 417.

Digitized by Google

temporaries.[131] With advancing years the bitterness of Klopstock against the Prussian king increased.[132]

Appendix *B.*

Hans Pontoppidan's Translation of Klopstock's Messias

Dedicated to "Deres Majestæt Min Allernaadigste Dronning, Dronning Juliana Maria allunderdanigst og tilegnet af Oversætteren Hans Pontoppidan, Sogne Præst i Rönne og St. Knuds K. paa Bornholm."

Förste Sang.

Syng udödelig Siel! de syndige Menneskers Frelsning,
Hvilken Jehova Messias, i Manddommen haver fuldendet;
Og ved hvilken paa nye han Adams forlorede Slægte
Guddommens Kierlighed, ved Pagtens Blod haver skienket.

Saaledes skeede den Eviges Ville. Forgieves oprörte
Satan sig mod den guddommelig Sön. Forgieves Judæa
Mod ham opstod. Han giorde, fuldbragte den store Forsoning.
Men O vaerk, som ikkun Gud aldværende Kiender!
För sig vel Digter Konsten af sit Mörke dig nærme?

Hellige hende, Aand Skaber! for hvem jeg stille tilbeder!
Föer hende mig, som din Efterlignerske hellig henrykket,
Fuld af udödelig Kraft, i forklaret Skiönhed i möde,
Rust hende ud, med hiin dybsindig eensomme Viisdom,
Hvormed du forskende Aand! Guddommens Dyb gjennemskuer.

Saaledes skal jeg Lyes og Aabenbaringer kjende,
Og den store Messias Forlösning værdig besynge.
Kiende I Dödelige! eders Slægtes fornyede Aere?
Da eders Skaber, som Forlöser paa Jorden nedstiger.
O saa hörer min Sang! og I saa Ædle for alle!

[131] Rüdiger, *Neuer Zuwachs der Sprachkunde* (1782), I, 16.

[132] Tschirsch, O., *loc, cit.*. IV, 580–91. The earliest patriotic ode of Klopstock, written probably in 1749 (first published in the *Bremer Beiträge* as "Kriegslied zur Nachahmung des alten Liedes von der Chevy-Chase Jagd") appeared in 1771 under the title "Heinrich der Vogler." In this poem Klopstock pays tribute to Frederick the Great, but later denies that he has done so. Cf. Adler, F. H., *Herder und Klopstock* (1913).

Digitized by Google

Dÿreste Venner af Jesu vor elskværdige Midler!
Siele, som med den tilkommende Dom fortroelig omgaaes!
Hörer og sÿnger den evige Sön, ved gudeligt Levnet!
Naer hiin hellige Stad, der sig vanhelliget ilde,
Og sin höje Udvællelses Krone, uvidend bortkasted,

Fordum Guds sÿnlige Herligheds Stad, de hellige Fædres
Pleiemoder, nu et Blods Altar af Mordre udgÿdet;
Her er det Messias sig nu fra Folket lösriver,
Hvilket dÿrket ham vel, men ikke med saadanne Hierter
Som for den Alseendes Øÿne ulastelig blive.

Note: According to a note in manuscript at the beginning of the first volume, this manuscript was given by Hans Pontoppidan to a Mr. Schultze, publisher to the Court and University Library, in 1786. Schultze secured an insufficient number of subscribers and it was never published. An anonymous person re-copied it with corrections, which were originally inserted by Pontoppidan, the author. Both original and copy are in the Royal Library in Copenhagen at the present time.

UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN

Digitized by Google

SCHILLER'S "HOFFNUNG" AND POPE'S *ESSAY ON MAN*

By JOHN T. KRUMPELMANN

THE number of disquisitions which have been published in an endeavor to determine the nature and extent of the influence exerted by the philosophy of Shaftesbury and the writings of Alexander Pope on the poetry of the classical and preclassical period in German literature is so great as to render mention of the separate titles in this article not only impossible, but unnecessary. As might be expected, the writings of Goethe and Schiller have not escaped the attention of the investigators. What seems to be a most striking parallel between certain elements of Pope's *Essay on Man* and one of Schiller's best-known philosophical poems, "Hoffnung," has apparently passed unnoticed.

Years ago, on first reading Schiller's poem, I wrote in the margin of my text:

> "Hope springs eternal in the human breast,
> Man never is, but always to be blest (Pope):"

thus remarking a general and rather obvious similarity in the theme of the two poems.

Closer consideration discloses that other resemblances, scarcely less obvious, though much less general, exist between the two compositions. In fact, the concreteness of these likenesses and the coincidence of detail prompt the suggestion that the resemblance existing between the two compositions may not be entirely accidental.

To facilitate comparison, Schiller's poem is here subjoined in full, and below, in appropriate positions, are placed those verses from Pope's *Essay* which are to be compared with the corresponding verses of the German poem.[1] I shall not under-

[1] I number the lines in my selections from Pope in order to render more readily intelligible my references in the following notes, where I attempt to record the parallel expressions.

Digitized by Google

take tediously to call attention to all such minutiae as, for example, the light (or color) appeal made by "Scarfs, garters, gold" (not coin nor money, but yellow gold) and "Zauberschein" respectively, and the kindred reaction evoked by "amuse"[2] and "begeistert," since it can be taken for granted that all such similarities will be evident to the reflective reader as soon as attention has been called to the more important features common to both poems.

"Hope leads from goal to goal,"[a]

"Atoms or systems into ruin hurled,[b]
And now a bubble burst, and now a world."

"Hope springs eternal in the human breast,[c]
Man never is, but always to be blest:"

"Behold the child, by nature's kindly law,[d]
Pleas'd with a rattle, tickled with a straw:
Some livelier plaything gives the youth delight,
A little louder, but as empty quite:
Scarfs, garters, gold amuse his riper stage,
And beads and pray'r-books are the toys of age:

[2] As regards the aesthetic or psychological effect produced, it matters naught whether the verb *muse* or *amuse* (OF. *muser*) be related to the noun *Muse* (Μοῦσα) by scientific etymology or not.

[a] Epistle IV, 341. The frequent occurrence of forms of the verb *hoffen* and its derivatives is natural in a poem whose title is "Hoffnung." One might object that the occurrence of "hope" in the above lines is due to my selection, but notice that the above represent by no means all the occurrences of "hope" in Pope's *Essay* and that in each of the above lines in which "hope" appears there is also at least one other element corresponding to an element in Schiller's verses. Cf. "goal to goal" (line 1) and "Ziel" (line 3); "eternal," "human," "breast" (line 4) with "immer" (line 6), "Mensch" (line 6), "Herzen" (line 15). Note that "hope" and "breast" recur in line 14. Corresponding to "hope" and "die" in line 13 the German has "Grabe" and "Hoffnung" in line 12.

[b] Epistle I, 89 f. Cf. "world" (line 3) and "Welt" (line 5). Is there not some similarity in Pope's thought of atoms and systems being hurled into ruin and of worlds bursting like bubbles and Schiller's conception of the never-ceasing rejuvenation of the world?

[c] *ibid.*, 95 f. With "Man," "always" and "blest" in line 5 I would compare "Mensch," "immer" and "Verbesserung" in line 6 of Schiller's poem.

[d] Epistle II, 274 ff.

Digitized by Google

Till tir'd he sleeps, and life's poor play is o'er.[e]
Hope travels through, nor quits us when we die."

"Hope springs eternal in the human breast,[f]
Man never is, but always to be blest:
The soul, uneasy and confin'd from home,
Rests and expatiates in a life to come."

Hoffnung

"Es reden und träumen die Menschen viel
Von bessern künftigen Tagen,
Nach einem glücklichen goldenen Ziel
Sieht man sie rennen und jagen;[e]
Die Welt wird alt und wieder jung,
Doch der Mensch hofft immer Verbesserung.
Die Hoffnung führt ihn ins Leben ein,
Sie umflattert den fröhlichen Knaben,
Den Jüngling begeistert ihr Zauberschein,
Sie wird mit dem Greis nicht begraben;
Denn beschließt er im Grabe den müden Lauf,[e]
Noch am Grabe pflanzt er—die Hoffnung auf.

Es ist kein leerer, schmeichelnder Wahn,
Erzeugt im Gehirne des Toren,
Im Herzen kündet es laut sich an:
Zu was Besserm sind wir geboren.
Und was die innere Stimme spricht,
Das täuscht die hoffende Seele nicht."

Worthy of special attention is the manner in which the authors treat what we might call "the five ages of man." To this Pope devotes eight (or nine, if we include l. 274) consecutive verses of Epistle II. Likewise to this Schiller devotes the six lines which constitute the second stanza of his poem. To Pope's

[e] Cf. "tir'd" (line 12) and "müden" (line 11). Also notice that in the English poem life is a "poor play" (line 12) in which there is a "goal," hence a game. In the German poem it is a racing and chasing ("rennen und jagen," line 4) after a goal ("Ziel"), hence a "Lauf."

[f] Epistle I, 95 ff. Cf. "soul" (line 16) and "Seele" (line 18). In Pope's lines man is "always to be blest" and "the soul rests and expatiates in a life to come." According to Schiller man is "zu was Besserm geboren" and "die hoffende Seele" is always expectant of this better state which is to come.

Digitized by Google

"child" (275) corresponds Schiller's "einführen ins Leben"; to "youth" (277), "Knaben"; to "riper" stage (279), "Jüngling"; to "age" (280), "Greis"; to "death" (282 and 274), "Grabe" (last line of the stanza).

After having pondered on this internal evidence of similarity some dozen years, and continuing to consider it valid, I attempted to confirm it with external support. To my great surprise I found external evidence as if made to fit the case. A careful perusal of considerable, but not all, of Schiller's correspondence, and a close examination of the indices of numerous editions of Schiller's letters, including the *Briefe* published by Jonas with the index by Albert Litzmann,[3] disclosed but two references to Pope in Schiller's letters. The first reference is in an epistle of March, 1789,[4] and proves Schiller's acquaintance with just that one of Pope's works in which we are interested, viz., the *Essay on Man.* I quote: "Von Popens Versuch existieren einige Übersetzungen, wovon die eine glaube ich von Schlossers Hand ist. Schlosser hat auch einen Antipope gemacht, worinn er den Versuch vom Menschen poetisch widerlegt. Die andere Übersetzung ist kalt und flach." The second letter is to Gottfried Körner and is dated May 1st, 1797.[5] It contains the statement: "Was du neulich über H. und W. schriebst, war mir recht aus der Seele gesprochen. W. ist beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen als Voltairen und Popen. Er gehört in die löbliche Zeit, wo man die Werke des Witzes und des poetisch Genies für Synonyma hielt."

This letter at least indicates that in the late spring of 1797 Schiller was still thinking of Pope. The poem "Hoffnung" was first published in the *Horen* for 1797, 10. Stück, S. 107.[6] The last manuscript material for this number of Schiller's monthly publication was sent to the printer on December 22, 1797.[7] This means that "Hoffnung" was written within a few months of Schiller's mention of Pope in his letter to Körner.

[3] Deutsche Verlags Anstalt.

[4] Jonas, II, 262, Nr. 390.

[5] *ibid.*, V, 185 f., Nr. 1189.

[6] Cf. *Schillers Werke*, hersg. von Ludwig Bellermann, Bibliographisches Institut, I, 387.

[7] Cf. Jonas, V, 306, Nr. 1288.

Digitized by Google

It seems impossible to determine the exact date of the composition of the poem, but circumstances indicate the late spring as the earliest possible time for its genesis. The poem breathes a note of optimism, such as Schiller could hardly have given utterance to during the winter of 1796–97, for he was then too depressed to do much work of any sort,[8] and whatever time he could devote to composition he dedicated to his *Wallenstein*.[9] But from late spring till the end of September there ensued a period of literary activity in which Schiller produced at least half a dozen ballads[10] and several short philosophical poems. On the twenty-first of July he announces: "Ich bin jetzt dabei, einige Lieder für den Almanach zu machen, wozu Melodien kommen sollen, daß wir auch dem Publikum etwas Musikalisches liefern können. Fertig ist aber noch nichts, obgleich vieles angefangen."[11] On the same day he writes to Goethe: "Ich werde jetzt die Lieder zum Almanach zuerst fertig zu bringen suchen, weil mich die Componisten so sehr mahnen, dann mein Glück an den Kranichen versuchen und mit dem September zu der Tragödie zurückkehren."[12] On the seventh of August he writes to Zelter:[13] "Ob das dritte Gedicht: die Worte des Glaubens gesungen werden kann, weiß ich nicht; vielleicht imGeiste der Kirchengesänge. Ich überlasse es Ihrem Genius."

Now this poem, "Die Worte des Glaubens," is one of a group of four composed during the year 1797, which are not only similar in philosophical content, but also almost identical in metrical structure. Their structure is essentially that of the "Reiterlied," which Schiller also caused to be set to music.[14] Of these four poems, "Die Worte des Glaubens," "Licht und Wärme," "Breite und Tiefe" and "Hoffnung," the first three

[8] Cf. *Briefe* (Jonas), V, Nr. 1150, 1154, 1155, 1167, 1168, 1169, 1184, 1185, 1189, 1196.

[9] *ibid.*, 1154, 1163, 1164, 1173, 1175, 1179.

[10] "Der Taucher," "Der Handschuh," "Der Ring des Polycrates," "Ritter Toggenburg," "Die Kraniche des Ibykus," "Der Gang nach dem Eisenhammer." Cf. *Briefe*, Nr. 1204, 1208, 1216, 1227, 1235.

[11] *ibid.*, Nr. 1225.

[12] *ibid.*, Nr. 1227.

[13] *ibid.*, Nr. 1235.

[14] *ibid.*, Nr. 1179 and Nr. 1266 and note, S. 543.

Digitized by Google

were published in the *Musenalmanach* for 1798,[15] and hence were probably among the compositions referred to in Schiller's letters of the twenty-first of July just cited above. "Hoffnung" alone of the four was not published there. But this very poem bears both in metrical structure and in similarity of thought and diction much closer resemblance to "Die Worte des Glaubens" (completed before August 7) than does either "Licht und Wärme" or "Breite und Tiefe."[16] Hence, whatever the date of its actual writing, "Hoffnung" belongs to that period of productivity which produced "Die Worte des Glaubens" (July or early August).[16] But this date is only three months after Schiller's mention of Pope in his letter to Körner. It, therefore, seems justifiable to raise the question as to whether the similarities which exist between Schiller's "Hoffnung" and Pope's *Essay on Man* are entirely accidental or coincidental, especially since we know that Schiller was acquainted with the *Essay on Man* and took occasion to pass judgment on the literary character of its author a few months before the composition of his own poem.

St. Stephens College

[15] The *Almanach* appeared before the end of October, 1797. (See *Briefe*, Bd. V, Nr. 1267.) Schiller set September 12th as the last day for the acceptance of manuscript material for that volume. Cf. *ibid.*, Nr. 1241.

[16] Cf. "Die Worte des Glaubens" with "Hoffnung" for content and structure:

"(Der Mensch) kann nach der göttlichen streben."—H. l. 3–4;
"Und ob alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist."—H. l. 5–6;
"Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall."—H. l. 13;
"Nicht den Mißbrauch rasender Toren."—H. l. 14;
"Das Herz nur gibt davon Kunde.
Euer Inn'res gibt davon Kunde."—H. l. 15;
"Uns was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt."—H. l. 17–18.

In contrast to this "Licht und Wärme" has only

"Der bess're Mensch tritt in die Welt
Mit fröhlichem Vertrauen,"

which might be compared with "Hoffnung," l. 7–8; and

"Er glaubt, was ihm die Seele schwellt,
Auch außer sich zu schauen,"

which may resemble "Hoffnung," l. 15–16.

"Breite und Tiefe" has not a single line which reminds us of "Hoffnung."

Digitized by Google

HENRY IRVING AND GOETHE'S *FAUST*

By HOWARD WADSWORTH CHURCH

The English Development

AN epoch in the history of the English stage was brought to a close in 1905 as the body of Sir Henry Irving was entombed in Westminster Abbey. Society united in speaking generously of the actor-manager's personal character and his success in winning for his art the same recognition that other arts had long enjoyed. Even hostile critics could not but acknowledge a talent which had created such divergent rôles as Mephistopheles and Dr. Primrose and had enriched the stage with a hitherto unknown beauty of setting. In the midst of this acclaim one discordant note has a strangely familiar sound. George Bernard Shaw, in the *Wiener Neue Freie Presse*, though offering his mite of praise for Irving's self-discipline and technical skill, did not hesitate to breast the popular current and describe Irving as a narrow-minded egotist, devoid of culture and living in a dream of his own greatness, quite without contact with the newer literary movements of the day. "He had in reality only one rôle," said Shaw, "and this was the rôle of Irving." "Of Goethe's *Faust* he made such a trivial melodrama that it could be acted night after night for a whole year."[1] Perhaps such bitterness has its place in our era of sentimentality. Perhaps truth is a Janus. Certainly Shaw is ever stimulating. Equally certain it is that the types of drama favored by these two outstanding representatives of the English stage had little in common.

It was in 1856, at the age of eighteen, that young John Henry Brodribb found himself irresistibly drawn to a stage career. An unpleasing voice and stage presence, and a strange halting gait still further handicapped self-conscious inexperience.[2] Deter-

[1] Boston newspaper clipping, English translation, no date, American Antiquarian Society, Worcester, Mass.

[2] Ellen Terry, *The Story of my Life* (New York 1909), p. 107.

Digitized by Google

mination was the youth's chief asset. He early passed through his "Lehrjahre" of 428 recorded rôles in two and one half years' connection with the Edinburgh stage.[3] Then followed other long years of constant endeavor, gradually bringing with them the transformation of the chrysaloid Brodribb into the brilliant Sir Henry Irving. It is pleasant to note that admiration for our own Washington Irving suggested to the actor the stage name which later became his own by virtue of fame and legal adoption.[4] It is pleasanter still to recall that it was the American manager of the London Lyceum, L. H. Bateman, who recognized the actor's genius and became the instrument of his great success.[5]

"Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen."

Surely Goethe, the old master of the art of life, would have looked down with sympathy from his "Valhalla" upon Irving's slowly flowering distinction. In all probability the kindly sage would have been an indulgent critic of Irving's Lyceum *Faust* of 1885.

And yet, with all admiration for Irving's conquest of himself and his public, no particular originality can be claimed for the idea of staging a *Faust* in the year 1885. Sixty years earlier, in 1825, George Soane had produced in England his *Faustus, a Romantic Drama in three Acts.*[6] This was the first public performance, in any language, of any complete adaptation of Goethe's *Faust*, Part I. Before this date Retzsch's eloquent outlines had been received with favor in England; and Carlyle, with characteristic vehemence, had already begun the popularizing of German literature among his countrymen. From 1825 on, in the sixty years preceding Irving, no less than thirty-one dramatic and musical *Faust* first nights can be found in the records of the English stage. Of these, twenty-six date after 1850.

[3] Charles Hiatt, *Henry Irving, a Record and Review* (London 1899), p. 36.

[4] Austin Brereton, *The Life of Henry Irving* (London 1908), II, 296.

[5] William Winter, "Memories of the Players. I, Henry Irving," *Collier's Weekly*, March 15, 1913.

[6] F. D. Carpenter, *The English Stage Adaptations of Goethe's Faust* (Dissertation, Yale University 1918), pp. 2–172.

Digitized by Google

The most successful of the dramatic productions was that of Charles Keane in Boucicault's *Faust and Marguerite*, 1854. Soon afterwards Gounod's opera invaded England and established its popular supremacy in the operatic field. Goethe's own *Faust* then became the object of increased interest. In the twenty years from 1865 to 1885, this manifested itself in the publication of nine new English translations, in addition to reprints of such old favorites as Hayward, Swanwick and Martin. From 1880 to 1882 the musical settings of Berlioz, Boito, Liszt and Schumann made their English appearance. At the same time the general public was enjoying the *Faust* legend in the sugar-coated form of light opera and burlesque. The quality of such efforts is indicated by the titles: *Faust or Marguerite's Mangle*, 1867; *Faust or the Demon of the Drachenfels*, 1867; *Very little Faust and more Mephistopheles*, 1869 (94 performances!); *Little Dr. Faust*, 1877; *Faust in Three Flashes*, 1884; *Faust in Forty Minutes*, 1885; *Dr. Faust and Miss Marguerite, or the Young Duck with the Old Quack*, 1885. The worst of these crimes seems to have been *Le Faust and Marguerite, or Mephistopheles and the Pretty Fairy under the Sea*, 1873. Here Faust pursues Marguerite beneath the ocean waves. It was appropriately staged in an East London sailor resort, and probably represents the lowest level, literally and figuratively, to which the legend sank during this period.

But it is clear that the tide of *Faust* popularity was running strong when Henry Irving took it at the flood and was borne by it further along towards fame and fortune. The Lyceum production of the Irving-Wills *Faust*, was a triumph of managerial instinct. In spite of considerable adverse criticism, it ran for a grand total of 792 performances.[7] America saw 87 of these, chiefly on Irving's third American tour of 1887–1888. The total receipts of more than a million dollars were considered enormous. How were Irving and his adapter W. G. Wills so well able to satisfy the taste of the day? A glance at the character of the Irving-Wills *Faust* will help to answer this question.

[7] Bram Stoker, *Personal Reminiscences of Henry Irving* (New York 1906), I, 175.

Digitized by Google

Irving's Text and Stage

Goethe's "Vorspiel auf dem Theater" held a mirror up to nature as the collaborators prepared their adaptation. They can scarcely have failed to note the similarity of situation, though in this case there were only two persons concerned. One, the adapter, W. G. Wills, represented the "braver Knabe" demanding his bit of folly and caring little for posterity, yet also possessing the "Dichter's" ability to produce beauty and truth when in the mood. The other, Irving, shared the idealistic character of Goethe's "Dichter," while functioning at the same time as the materialistic "Direktor." All three elements made their mutual concessions. The result of such compromise was the Irving-Wills *Faust*. It remained in Irving's desk a considerable time, and was staged only after much study and consultation, during which Irving caused Wills to make desired changes.[8]

Such a work was certain to call forth dissatisfaction among critical minds. Even Ellen Terry's autobiography, overflowing as it does with milk and honey, is not enthusiastic, though it admits that Gretchen is the part the actress liked best of all her non-Shakespearian rôles.[9] Strangely enough, one of the fairest criticisms comes from Irving himself. In the New York *Epoch* of December 9, 1887, during the first New York performances, he argues as follows: "The philosophy of *Faust* . . . is not absorbed by Englishmen and Americans as it is by Germans, as a part of their early education; and *Faust* is certainly not preëminently an acting play. In the Lyceum version there is at least a faithful adherence to the story and an honest attempt to keep intact most of the principal characters. Mephistopheles and Margaret, Valentine and Martha, are truthful portraits. So much fidelity to the original has not, I believe, been shown upon our stage before." And he ends with the words: "The day may come when it will be the good fortune of a manager to produce *Faust* in such a manner as to do ample justice to all its inspiration. In the meantime, one must be content to pave the way with a play which preserves

[8] Joseph Hatton, *The Lyceum "Faust"* (London, no date). Percy Fitzgerald, *Sir Henry Irving* (Philadelphia, no date), p. 172.

[9] Pp. 260–264.

Digitized by Google

some of the most striking elements of the original." It will be noted that Irving does not mention Faust as one of the principal characters kept intact in his play. This is an honest admission on Irving's part, publicly made, and it is the "Pudels Kern" of any reasonable criticism of the Irving-Wills version.[10] Had the actor-manager gone a step further and entitled his play *Mephistopheles*, he would have done much toward withdrawing the ground from beneath the feet of his most severe critics among the Goethe enthusiasts.

In other respects the collaborators wisely maintain contact with the sequence of Goethe's *Faust I*. The 4370 odd lines of the original are necessarily contracted to a workable 2550. The scenes are condensed with considerable skill into a more compact structure, enlivened with an increase of dialogue and dramatic climax. Frequently the text rises to agreeable heights, as in the opening lines:

> I look in vain!—All dazzling emptiness!
> My magic mirror hath no sign or symbol
> Of coming joy to me—false, lying radiance!
> Here left, upon this dawning Easter morn,
> A man without a fear, without a hope—
> A man who neither can believe or tremble—
> I have grown white, delving in books for knowledge,
> Theology, philosophy, and science.

The signing of the pact brings one of Wills' happier touches, almost Shakespearian in tone:

> Come, Doctor, come!
> Old age draws near. Death plucks thee by the hood.
> I offer youth to you—hot, lusty youth!
> To leap and run, light as the spotted stag!
> The naughty dancing heart of twenty-one
> Shall buffet at your ribs!—What say you, Doctor?

Another example of Wills' more graceful manner occurs in the scene beside the city wall after Faust has had the meeting with Gretchen:

[10] The William A. Speck Collection of Goethiana, Yale University Library, New Haven, Conn., has a very rare copy. Probably only a limited number were printed for the use of the cast.

Digitized by Google

But once I saw her, 'twas a passing glimpse,
And yet the whole infection of her beauty
Hath passed into my blood, and left a fever.

Here and there one finds a careless passage characteristic of the disorderly Wills. For example, Mephistopheles goads the remorseful Faust with the words:

At home your Margaret sits, waiting and watching,
Longing and longing, the poor monkey cries,
'Oh, might I be a dove, that I
Might fly to him, and nestle near!'

A monkey longing to be a dove is unusual. In Goethe, Gretchen is called "das arme affenjunge Blut" and it is only after a transition five lines further on that she sings the folksong, "Wenn ich ein Vöglein wär'."

Metrical and stylistic results are not always good. Goethe's brilliance appears stripped of its individual garb and clothed instead in an impersonal blank verse. All through, the lyrical element suffers. Goethe's colorful "Soldatenlied" and "Schäferlied" disappear; so do likewise the "Rattenlied" and "Flohlied," the latter, perhaps, out of deference to Victorian taste. The "König in Thule" and "Meine Ruh' ist hin" are curtailed. Naturally enough, the rôle of Mephisto-Irving is developed for the sake of the star. In "Martha's Garden" the Mephisto-Martha dialogue is expanded from Goethe's 35 lines to 54. The Faust-Gretchen dialogue, on the contrary, is reduced from Goethe's 109 lines to 88. Faust's beautiful tribute to religion is entirely omitted, perhaps again as a concession to Victorian scruples. As already implied, the rôle of Faust is denatured. "Habe nun, ach! wenig Philosophie" a strictly truthful Faust might have lamented under these changed circumstances. In compensation, Wills' Faust would pose as a gayer Lothario. Goethe's Faust is confident of winning Gretchen in seven hours' time. Wills' Faust remarks:

Had I but two short hours at the task,
Trust me, I should not ask the Devil's aid
To win a simple maiden to my hand.

Digitized by Google

But in a curious later scene the ardent lover proposes to marry Gretchen and is completely intimidated by Mephistopheles:

> Ere that should be I'd tear thee limb from limb,
> Thy blood I'd dash upon the wind like rain,
> And all the gobbets of thy mangled flesh
> I'd scatter to the dogs, that none should say
> This carrion once was Faust.
> Yon cottage would I snatch up in a whirlwind,
> At dead midnight, like pebble in a sling,
> And hurl it leagues away, a crumbling mass,
> With its crushed, quivering tenant under it.
> Dost know me now?

Faust: Fiend, I obey.
Meph.: When hell's aroused in me, beware!
(Followed by the stage direction "business")

This interpolation has the authority of the old *Faustbuch* behind it. But the intent was doubtless to make Faust more acceptable to the moralists and again give prominence to Mephistopheles. Irving's effective delivery of these lines is singled out for praise by no less person than Ellen Terry herself.[11]

If the lyric is slighted, the comic is stressed wherever possible. Goethe's grapevine episode and satire on medical science are retained. Martha's flirtation with Mephistopheles is elaborated:

Martha: I hope, dear sir, that you are not a flirt?
Meph.: 'Twould be impossible to flirt with you.
Ma.: You could not, having won a lady's love—
Her husband and her parents dead—desert her?
Meph.: A widow and an orphan, Madame, never!
Ma.: Dear man!
When my first husband was betrothed to me—
Well I remember—'twas a night like this—
He closed our bargain with a—you can guess—
Upon the cheek.
Meph.: What, with the open hand?
Ma.: Nay, saucy one, his mouth.
Meph.: Hem! Madame, it is getting late.

[11] *op. cit.*, p. 264.

Digitized by Google

As Martha exits, Mephistopheles remarks:

> Where will she go to, by and by, I wonder?
> I won't have her.

This latter is a borrowing from Boucicault's adaptation for Charles Keane.[12] In this Irving and Ellen Terry both seem to have played earlier in their careers.[13] As a tried and tested laugh-producer it was incorporated in the new version. In the scene before Gretchen's door, comedy is substituted for tragedy, and offence is carefully avoided as Mephistopheles now serenades Martha:

> Oh, Martha, wake! List to your loving wight,
> Your filmy eyes unclose,
> My dry-pressed withered rose,
> And like the downy owl,
> That wise and patient fowl,
> Peep from your nest and hoot me a good night.
> Ho, ho, ho, ho, haw, haw,
> Ho, ho, ho, ho, ho, ho, haw, haw.

One can imagine Wills congratulating himself at thus laying low the two birds of comedy and morality with one stone.

But the most popular of the Irving-Wills innovations were the spectacular features which so astounded the theatergoers of the eighties. For the first time in any play, an elaborate system of iron plates and electric wires caused sparks to fly as the dueling swords engaged.[14] Magnificent and realistic settings, colored lights, vapors and dissolving scenes contributed to produce rich and striking pictures. The Walpurgisnacht on the Brocken established a new record for weird light effects and impressive mass action. Faust and Mephistopheles appear slowly toiling toward the summit amidst the hurly-burly of the wild witches. Now and then a line follows Goethe:

> The wind is hushed, the stars shoot by,
> The dreary moon forsakes the sky,

[12] Dion Boucicault, New York *Mirror*, November 12, 1887. William A. Speck Collection of Goethiana, Yale University, New Haven, Conn.

[13] Ellen Terry, *op. cit.*, pp. 24–27. Carpenter, *op. cit.*, p. 60. Austin Brereton, *op. cit.*, I, 45, 75. Charles Hiatt, *op. cit.*, p. 49.

[14] Bram Stoker, *op. cit.*, I, 176.

Digitized by Google

The magic notes like spark on spark
Drizzle whistling through the dark.

This passage and eight others varying from one to nine lines in length are pilfered from Bayard Taylor's translation.[15] There seems to be no further plagiarism, despite Boucicault's complaint in the New York *Mirror* for November 12, 1887. The "Walpurgisnachtstraum" is of course omitted. The essence of the dungeon scene is retained, but its suggestion is made more obvious and commonplace. Goethe's last line, with its further implication of intercession and redemption, Gretchen's call: "Heinrich! Heinrich!", is not included. As usual Mephisto-Irving has the last word, "Hither to me."

In the Brocken scene Irving had already departed from his usual realistic setting, and secured his results through the use of sound, movement and lights.[16] At the close of the play proper, the traditional apotheosis of Gretchen was represented. Realism was quite discarded. A final set in the simple Reinhardt manner showed the tableau of Gretchen lying at the foot of a ladder of angels leading up into the heavens.[17]

In addition to the popular appeal of the adaptation itself, Irving's conception and acting of the Mephistopheles rôle and the charm of the fashionable Miss Ellen Terry as Gretchen were other deciding factors in the reception accorded the Lyceum *Faust* in England and America.

The American Reception

The New York *Spirit of the Times* for August 6, 1887, brings an account of Irving's farewell speech to the London Lyceum audience before setting out on his *Faust* tour in America. *Faust*, he said, was a brilliant example of the "Devil's own luck," for it was produced in 1885 and was still running. He pointed out the good which *Faust* had done by popularizing Goethe's poem, and protested that he had received no commissions from the sale of the Mephistopheles hat, the Margaret shoe, the Faust pills, and numberless other nostrums

[15] Bayard Taylor, *Faust* (Boston 1924), pp. 51, 53, 86, 130, 182, 183, 184, 207.
[16] Ellen Terry, *op. cit.*, p. 188.
[17] Bram Stoker, *op. cit.*, I, 180–181.

Digitized by Google

advertised by the play. Irving and his *Faust* left England in a blaze of glory. The most prominent English actor-manager was now at the height of his fame, and *Faust* was his latest and greatest success.

These factors alone would have assured an American triumph. But the whole conjuncture was distinctly favorable because of the increasing interest of America in all things German. The illness of old Kaiser Wilhelm I, the mystery surrounding the health of Crown Prince Friedrich, and the political uncertainty represented by the young Prince Wilhelm, were matters of daily discussion in the American press.[18] Germany was becoming the focus of European politics. The formation of the Dreibund was just being made public. In the field of art the failure of Italian opera at the Metropolitan had been retrieved by the popularity of the German.[19] Wagner was bringing in more money at the box-office than any other composer.[20] Among the literati, renewed interest in *Faust* had just been aroused by Erich Schmidt's discovery of the *Urfaust.* Best of all, from the standpoint of Irving's press agents, was the controversial article in *Harper's New Monthly Magazine* for May, 1887, by the dean of French actors, Constant Coquelin, on acting in general and Irving's *Faust* in particular. This had been followed up by Irving with a counter-attack in the *Nineteenth Century Magazine* for June, 1887. A reply by Coquelin in *Harper's Weekly* for November 12, 1887, featured with illustrations, appeared just as the New York *Faust* performances were beginning. The stage was set for the American tour of which *Faust* was to be the chief attraction. The dates of Irving's third tour in America were:

November 7, 1887–December 10, 1887—New York—five weeks;
December 12, 1887–December 23, 1887—Philadelphia—two weeks;
December 26, 1887–January 21, 1888—Chicago—four weeks;
January 23, 1888–February 18, 1888—Boston—four weeks;
February 20, 1888–March 24, 1888—New York—five weeks.[21]

[18] Boston *Evening Transcript*, November 7, 1887.
[19] *Harper's Weekly*, December 3, 1887.
[20] Boston *Evening Transcript*, February 20, 1888.
[21] Austin Brereton, *op. cit.*, II, pp. 119–121.

Digitized by Google

This totaled half a season, twenty weeks. What were the results?

The caustic William Archer, in a little booklet written just before Irving's first American tour, while making a vigorous attack on the actor, comments interestingly on the difficulties attending dramatic criticism.[22] He remarks that judgment here must be based either on comparison with contemporary achievement, or on the personal attitude of the critic. In contrast to most arts, the standards of past performances have largely vanished. Nowhere is the truth of this observation more apparent than in reading contemporary British and American criticism on Irving's *Faust.*

Most of the comment of the journals is strongly subjective. One has the feeling that the writer filled his column, gave the public a general idea of what was going on, took his pay, and called it a day's work. Now and then a beautiful bit of writing is discovered, like the Pennells' essay on the pictorial values of Irving's play, appearing in the *Century* for December, 1887. Here we see, through the eyes of two artists, what some of the Irving sets were like, and we are convinced—no matter what another may say to the contrary—that the Irving staging was a thing of beauty. Another, but unsigned article, in the same number of the same magazine, an article on the dramatic side of the performance, surprises by its consistently sour tone. Nothing about the performance is good. For example, the jewel scene is "obstreperous" and "not in the least poetic." The Brocken scene is "the ugliest we have ever contemplated." The New York *Tribune* for November 8, 1887, commenting on the first night, calls this same Brocken scene "the most beautiful and terrible scene that was ever shown upon the stage." The *Tribune* article is unusually suggestive and thoughtful and was evidently written by a poet and a scholar. All the New York newspapers received the first night favorably except the *Times* and the *Staats-Zeitung.* The latter's amusing comment deserves repeating. It notes that Irving had already disarmed criticism by an earlier announcement to the press. The *Staats-Zeitung* for Sunday, October 30, had quoted Irving as saying to

[22] William Archer, *Henry Irving, Actor and Manager* (London, no date).

Digitized by Google

reporters that the British were not yet ready for the deep poetic and philosophical phases of *Faust*, therefore he had not dwelt on these for fear the audience would yawn and leave, but had made the Gretchen story as dramatic as possible with the help of scenic effects and elaborate costuming. The review then proceeds to remark that, were it not for Irving's advance statement, Goethe admirers would have to cry murder at such a barbaric mutilation of the original. The review continues by observing that there has, however, been time to cool off, to remember that Goethe's *Faust* itself was taken and changed from its predecessors, the *Puppenspiel* and Christopher Marlowe. Also that Grabbe and Lenau had done worse, and that the stage *Faust* had been influenced by Gounod's opera, which had become international. Here, Faust is not only a tenor, but also in love, two reasons for not being a philosopher. As a Frenchman changed him so, why should not an Englishman make his own version? The result, however, is only a series of Mephistopheles scenes loosely connected by a red thread—and what a thin one! Faust is quite unimportant, and hence there is no conflict between him and Mephistopheles. A loss of dramatic force results. The arrangement is so weak that it detracts from the excellent acting and model *mise en scène*. The *Staats-Zeitung* review closes by praising the "erfreuliche Kürze des Stückes."

Of other publications, the New York *Mirror* is consistently unfavorable in a series of articles.[23] Irving's concept of Mephistopheles is especially singled out for attack by persons calling themselves the "Giddy Gusher" and "Nym Crinkle." Irving is charged with making Mephistopheles silly and cheap. Coquelin had already demanded in his previously mentioned articles that Mephistopheles should be uglier and more medieval. Irving has given us his reply to these charges in the article in the New York *Epoch:*

"Mephistopheles is not the devil as that being is commonly understood. He is without the traditional horns and tail and cloven foot. . . . He is not the Satan of Milton, but a 'waggish knave.' He represents not the grandeur of revolt against the light, but everything that is gross, mean and contemptible. He

[23] New York *Mirror*, November 12, December 17, December 24, 1887.

Digitized by Google

delights not in great enterprises, but in perpetual mischief. Sneering, prying, impish, he is the heartless sceptic of modern civilization, not the demon of medieval superstition. He is ready for murder or a practical joke, as the humor seizes him. Heaven and earth are to him themes for devilish burlesque, and even in the presence of the Deity he is the sarcastic, flippant man about town. . . . In representing such a character on the stage, it is necessary to suggest more to the audience than is presumably apparent to the other personages in the play. Mephistopheles is a boon companion, hail-fellow-well-met, with everybody he encounters, but his devilish disposition must be indicated by gesture, movement and expression intended for the audience alone."

If critics were divided, the public at least was united in its reception of the production. Record-breaking box-office receipts attended the American *Faust* performances.[24] The appeal to the taste of the American audiences was successful. Bram Stoker, Irving's business manager, in his *Personal Reminiscences of Henry Irving*, gives some quaint comment on the details of the American *Faust* season.[25] In Boston, "where the old puritanical belief in a real devil still holds," $4582.00, the largest American record up to then for one evening, was taken in—this was on Monday, February 6, 1888, and Irving's fiftieth birthday. Contemporary report states that this sum was nearly equalled several times during the "remarkable" engagement in Boston. In Philadelphia, the home of the descendants of the "pious quakers," Stoker continues, the average receipts were even greater, "but in Chicago, which as a city neither fears the devil nor troubles its head about him or all his works, the receipts were not more than half the other places. . . . In New York the business with the play was steady and enormous. New York was founded by the Bible-loving, righteous-living Dutch."

At the record Boston performance, according to the treasurer's report of the Boston Theater, in addition to the specified seats, 730 admissions were sold—meaning, presumably, standing room.[26] The *Spirit of the Times* for February 11, 1888,

[24] New York *Spirit of the Times*, November 23, 30, 1887; Philadelphia *Public Ledger*, December 13, 1887; Chicago *Inter Ocean*, January 22, 1888; Boston *Daily Globe*, February 19, 1888.

[25] I, 183–184. New York *Spirit of the Times*, February 11, 1888.

[26] Clipping, no date, Robinson Locke Collection, New York Public Library.

Digitized by Google

reports: "Immense crowds extended into the corridors and stood on tiptoe to catch a glimpse and hear a word of this splendid performance." "The demand for *Faust* has been so general that he (Irving) has been obliged to order the scenes and properties to be unpacked and announce a special *Faust* matinee for Thursday." In March, 1888, Irving gave out a newspaper interview before sailing for England on his return.[27] He said: "*Faust, Olivia* and *Jingle* have all succeeded far beyond our expectations, especially *Faust*, which was played, as you know, to phenomenal business here, in Boston and in Philadelphia, the enormous business which we did in the latter city being productive of a bill which was brought before the Pennsylvania Legislature to prevent the crowding of theaters."

There is no doubt that the success of Henry Irving's *Faust* in America was complete, if we may count the attainment of his expressed aims success. Joseph Hatton's illustrated souvenir, *The Lyceum Faust*, sold also at the American performances, may be fairly considered to voice Irving's own views. It reads: "Mr. Irving has said that he will consider himself well rewarded if, in his attempt to illustrate this great theme, he draws fresh attention to the beauties of Goethe's poem, and stimulates a more general study of its beauties and lessons. That he has done so is already very apparent in the newspaper and periodical press and in the new editions that are promised of the great German's work." Goethe's indebtedness to the Lyceum *Faust* is illumined by the estimate that more than one hundred thousand translations of Goethe's *Faust* were sold by English booksellers during the *Faust* run.[28] The most unusual of these was the "Beecham's Pills edition" of the Birch version.[29] It was sold on the streets of London for one penny—a cheaply printed pamphlet with encomiums of Beecham's remedies in large red letters on the inside front and both sides of the back cover. Also at the foot of each page stood in heavy type the gentle reminder "Beecham's Pills."

[27] London (?) newspaper clipping, Robinson Locke Collection, New York Public Library.

[28] Bram Stoker, *op. cit.*, I, 183. Austin Brereton, *op. cit.*, II, 111. Austin Brereton, *The Lyceum and Henry Irving*, p. 262 (London 1903).

[29] William A. Speck Collection of Goethiana, Yale University Library, New Haven, Conn.

Digitized by Google

A final quotation from the Hatton souvenir will elucidate further Irving's attitude as manager facing the eternal problem of reconciling the ideal and the attainable:

"It might be possible a century hence to give Goethe's *Faust* in all its integrity, including the scene in heaven. Meanwhile we are in the nineteenth century, without a subsidised theater, and with limited views of the theater's position in art and its mission as an interpreter and teacher. He is the best and wisest manager who, while gauging the intellectuality of his time, does not overlook its prejudices, but fits his work as far as he may to the one and keeps touch of the other, endeavoring all the while to stimulate the public taste for noble themes by the exhibition of what is true and good and earnest in the art which he has mastered."

LAFAYETTE COLLEGE

Digitized by Google

ALBRECHT SCHAEFFERS *HELIANTH*[1]

VON OTTO KOISCHWITZ

I

DIE in Amerika meistbesprochenen deutschen Schriftsteller der Gegenwart sind nach der von F. W. J. Heuser im *Literarischen Zentralblatt* (Jhrg. 77, No. 20, p. 1567) gegebenen Zusammenstellung: Hauptmann, Keyserling, Klabund, Kellermann, Thomas Mann, Schnitzler, Wassermann und Werfel. Albrecht Schaeffer, den Soergel[2] der Gruppe der Wilhelm Lehmann, Josef Ponten, Rudolf Binding, Otto Flake, Frank Thieß und Arnold Ulitz einreiht, ist hier ziemlich unbekannt geblieben. In Deutschland wird sein Name von einer Gemeinde begeisterter Verehrer über die anerkanntesten Autoren der Zeit gestellt.[3] Die Kritik der deutschen Literarhistoriker hat sich ihm gegenüber zum Teil sehr ablehnend verhalten.[4] Aus Frankreich sind Stimmen laut geworden, die Schaeffer zu den größten Dichtern der Gegenwart zählen.[5]

So umstritten der Dichter des *Parzival* und des *Göttlichen Dulders*, des *Josef Montfort* und des *Helianth*, der *Elli* und *Gudula* sein mag, er gehört ohne Zweifel zu den deutschesten Vertretern der gegenwärtigen deutschen Literatur.

[1] Der vorliegende Aufsatz, ein ausgearbeiteter Teil meines an der Harvard University auf der Tagung der M. L. A. 1926 gehaltenen Vortrages, ist Herrn Dr. Walther Bethge in Berlin gewidmet, dem ich die erste Anregung zur Lektüre Schaeffers sowie wesentliche bibliographische Hinweise verdanke.

[2] *Dichtung und Dichter der Zeit*, neue Folge 1926, S. 796.

[3] Vgl. Guido K. Brand: „Albrecht Schaeffer" in *Die Schöne Literatur*. 24. Jahrgang, No. 9, S. 161 ff.

[4] Siehe Schaeffers Abrechnung mit seinen Kritikern: „Das kleine Flohfangen in Epigrammen" in *Die Literarische Welt*, 2. Jahrgang, No. 17. Wolfgang Stammler geht in seiner *Deutschen Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Breslau, 1924, auf Schaeffer ebensowenig ein wie Soergel, von der Leyen (*Deutsche Dichtung in neuer Zeit*, Jena, 1922) und Witkop (*Deutsche Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1924).

[5] Vgl. *Revue germanique*, Jhrg. 17, No. 3, S. 385 ff.: „Sch. est le prince de l'imagination, créateur d'une abondance fabuleuse d'images et d'objets, c'est l'être le plus riche que possède Orplid aujourd'hui (Henri Lichtenberger)."

Digitized by Google

Wenn im folgenden sein dreibändiger Roman *Helianth* (erschienen 1920) zur Besprechung gelangt, so geschieht das deshalb, weil dieser Roman einen Wendepunkt der literarischen Entwicklung Deutschlands widerspiegelt und darum ideengeschichtlich von Wert ist.

Die symbolistisch romantische Gegenströmung gegen den positivistisch unterbauten Naturalismus hat sich in Frankreich und Deutschland, besonders auch in Skandinavien (bei Knut Hamsun, Anker Larsen, Bojer, Falkberget, Kinck, in christlicher Deutung bei der Lagerlöf) in gleicher Weise beobachten lassen. In Frankreich hat der Traditionalismus diese romantischen Tendenzen am frühesten wieder zurückgedrängt.[6] Romain Rolland bleibt mit seiner neuen, romantischen Vorrede, zur letzten Ausgabe des *Jean Christoph*[7] ziemlich vereinzelt. Demgegenüber ist in Deutschland die literarische Entwicklung, abgesehen von den ziemlich erfolglosen früheren Versuchen des Neuklassizismus, erst in jüngster Zeit in ein Stadium der Reaktion gegen das Romantische eingetreten. In Werfels letztem Roman *Verdi* stehen Sätze von programmatischem Charakter gegen die Romantik.[8] Hier hat das klassizistische Prinzip, in Kompositions- und Darstellungstechnik über das romantische bereits gesiegt. In Schaeffers *Helianth* dagegen steigt die moderne Romantik auf einen Gipfelpunkt und bedeutet in solcher Steigerung letzte Möglichkeit und zugleich Umkehr—wie einst im naturalistischen Drama Hauptmanns *Weber* erreichte Höhe und beginnenden Abstieg bedeutet haben.

Schaeffers *Helianth* so als ein Schulbeispiel des neuen romantischen Romans hinzustellen scheint freilich von vornherein anfechtbar. Denn zu vielfältig sind die Möglichkeiten einer Wesensbestimmung der deutschen Romantik[9] und in Einzel-

[6] Seit dem „Sieg der Tradition," 1897 (Vgl. Otto Forst-Battaglia, *Die französische Literatur der Gegenwart*, 1925, S. 12), sind die romantischen Tendenzen nicht mehr von entscheidendem Einfluß auf die französische Literatur gewesen.

[7] „Nous substituons ici à l'ordre des faits l'ordre des sentiments, à l'ordre logique et un peu extérieur l'ordre artistique et intime, qui groupe les oeuvres par affinités d'atmosphère et de tonalités. L'oeuvre entière se présente ainsi en quatre livres, pareils à quatre mouvements de symphonie."

[8] Besonders deutlich S. 39. Vgl. auch SS. 456, 547, 568.

[9] Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Heidelberg, 1926.

Digitized by Google

heiten zu umstritten die Maßstäbe zu einer nicht nur historischen sondern rein begrifflichen Definition des Romantischen an sich. Läßt sich nun aber nachweisen, daß Schaeffers Roman in seinem innersten Wesen einem allgemein-anerkannt absolut romantischen Roman engverwandt ist, so fallen Einwände einer bloß theoretischen Definition kaum ins Gewicht.

Der Roman, der hier zum Vergleich herangezogen werden soll, ist der mit Recht als ein „ Gipfel der Romantik " [10] und ein „ Exempel des romantischen Romans " [11] bezeichnete *Godwi* [12] von Clemens Brentano.[13]

Da sich das Spezifische einer literarischen Richtung am deutlichsten aus ästhetischen, also Formgesichtspunkten erkennen läßt, wie heute besonders Cassirer, Cysarz, Naumann, Strich u.a. betonen, mithin auch das Romantische unter solchen Gesichtspunkten am klarsten bestimmbar ist, gründet sich die folgende kurze Gegenüberstellung vorzüglich auf die Analyse der Kompositions- und Darstellungstechnik.

Es mag (um das noch vorauszuschicken) überflüssig erscheinen, das Romantische im *Helianth* in erneuter Analyse festzustellen. Denn Schaeffer ist sowohl in der von Ludwig Markuse herausgegebenen *Weltliteratur der Gegenwart* [14] als auch in dem (oberflächlichen) von H. H. Ewers begründeten *Führer durch die moderne Literatur* [15] zu den Neuromantikern gerechnet worden. Oscar Walzel,[16] Werner Mahrholz [17] und Friedrich Kummer [18] haben Jean Pauls Romane als Parallelen zum *Helianth* angeführt.

Schaeffer hat sich aber gegen den Vergleich mit den Romantikern entschieden gewehrt. Da seine auf Walzels Kritik hin

[10] Alfred Kerr, *Godwi*, Ein Kapitel deutscher Romantik, Berlin, 1898, S. 96.

[11] *ibid.*, S. 93.

[12] Ich zitiere im folgenden nach der großen Gesamtausgabe.

[13] Auf Beziehungen zwischen diesen beiden Werken habe ich zum erstenmal in meinem Vortrag, „ Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft," 1926, hingewiesen.

[14] Bd. Deutschland, 1. Teil, S. 87 ff.

[15] Seite 140.

[16] *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 10. Jhg., Heft 5/8.

[17] *Hellweg. Wochenschrift für Deutsche Kunst*, 5. Jhg., Heft 2.

[18] *Literaturgeschichte* (II, 468).

Digitized by Google

geschriebene „Richtigstellung“ [19] die allgemeine Auffassung, der *Helianth* sei ganz romantisch, abgelehnt hat, ist eine erneute Nachprüfung des Romans von literarhistorischem Interesse.

II

Für die romantische Kompositionstechnik sind diese Merkmale allgemein charakteristisch. Erstens: Vielfältigkeit der Form; zweitens: progressive Entwicklung der Handlung; drittens: willkürliche, zufällig scheinende Aneinanderreihung der Ereignisse.

1) Die Mannigfaltigkeit, Unbegrenztheit („Unendlichkeit“) der Form hatte das *Athenäum*[1] programmatisch für den Roman gefordert: Wechsel von Erzählung, Gesang und anderen Formen. Im *Godwi* löst sich, dieser Forderung ganz entsprechend, erzählender Bericht mit Briefen, Tagebuchseiten, Bekenntnisblättern, lyrischen Einlagen und direkten Adressen an den Leser in bunter Folge ab. Im *Helianth* fehlen zwar die für das Wesen der romantischen Ironie so bezeichnenden Wendungen an den Leser; aber Brentanos Mannigfaltigkeit der Formen ist bei Schaeffer durch Telegrammwechsel und Telephongespräche noch überboten. Auffallend gleichartig scheint in den Romanbriefen beider Autoren, neben angefügten Postskripten, eine Vorliebe zu ausführlicher, direkter Wiedergabe längerer Gespräche und zu einer in fortlaufender Reihe gegebenen Charakterisierung von Romanfiguren. Gespräche werden im *Godwi* wie im *Helianth* gelegentlich auch im Druckbild bis zur Form eines rein dramatischen Textes aus der epischen Erzählung herausgelöst.[2]

In der Verwertung der Versform steht der *Helianth* dem *Godwi* näher als anderer romantischer Prosa. In den Schaefferschen Roman sind nicht nur zahlreiche lyrische Gedichte eingestreut wie auch in die Prosa der Eichendorff, Heine, Storm, sondern (was besonders charakteristisch ist) Schaeffer geht zu-

[19] „Ein Kommentar zum *Helianth*,“ *Preußische Jahrbücher*, Band 196, Heft 1, S. 17 ff.

[1] III, 124.

[2] *Godwi*, 18, 202 ff. *Helianth*, 1. Bd.: Ferngespräche. In dieser starken Tendenz zur direkten Rede unterscheidet sich Schaeffer von Wassermann und Kellermann, die beide die indirekte Redeform im Konjunktiv bis zur Ermüdung benutzen.

Digitized by Google

weilen aus einfacher Prosa in freie Rhythmen, bzw. rhythmische —sogar gereimte (!)—Prosa über.[3] Damit rückt der *Helianth* in unmittelbarste Nähe des *Godwi* in dem, neben der Verwertung rhythmischer, gelegentlich stark alliterierender[4] Prosa, Vers und Reim für den Dialog benutzt werden.

Mit Brentanos Roman verbindet den *Helianth* schließlich die Fülle von Rahmenerzählungen, Anekdoten, Episoden, literarischen und philosophischen Exkursen und satirischen Anspielungen auf Zeitgenossen.[5]

2) Die Rahmenerzählung ist an sich noch nichts typisch Romantisches. Sie wird sogar gerade im klassischen und klassizistischen Roman als beliebtes Mittel zur Konzentration des Stoffes benutzt. So ist z.B. die Kindheits- und Jugendgeschichte Wilhelm Meisters, die in der *Theatralischen Sendung* noch in chronologischer Folge steht, in die *Lehrjahre* als Rahmenerzählung aufgenommen. Das Prinzip progressiver Aneinanderreihung der ersten Fassung ist durch das Prinzip analytischer Zergliederung ersetzt. Fritz Strich (*Klassik und Romantik*) erkennt darin ein typisches Beispiel für den Unterschied romantischer und klassischer Kompositionstechnik.

In der Absicht zu einer Konzentration der Handlung haben auch gegenwärtige Schriftsteller in der erstarkenden klassizistischen Tendenz die Rahmenerzählung als Expositionsmittel verwendet, z.B. schaltet Wassermann im *Faber* die Lebensgeschichte der Fides als ein nachgeholtes Stück der Vorgeschichte des Romans ein. Mit gleicher analytischer Kompositionstechnik hat Werfel seinem Verdi-Roman, dessen Handlung einen nur kurzen Zeitraum umspannt, knappe, ganz in sich geschlossene Episoden als nachträgliche Mitteilungen über das Leben des italienischen Komponisten eingegliedert. Die Rahmenerzählung ist in diesen Fällen zum Verständnis der Handlung unentbehrlich und hat den Zweck, einen, von Anfang an, in sich geschlossenen Stoffkomplex analysierend zu erklären.

[3] II, 727 f.

[4] z.B., S. 70: „weite Welt gewölbet," „ewig hohe Welt über die Wolkenburg, wie die Natur über den Worten und Werken," „kalte Kerkerwände" usw.

[5] Man vergleiche auch Randbemerkungen wie „Kellermann würde sagen: ein Hurrah allen Frauen" (*Helianth*, III) mit Randbemerkungen Heines wie: „Hoffmann hätte die Wolken buntscheckig gemalt" (*Harzreise*).

Digitized by Google

Im *Helianth* dagegen dient Rahmenerzählung und Episode fast nie zu solcher rückwärtigen Exposition einer dem Ende zueilenden Entwicklung. Sie ist nicht Mittel zur Konzentration, vielmehr Erweiterung und Abschweifung. Der ganze Stoffkreis des *Helianth* scheint so in Episoden aufgelöst, daß diese überhaupt nicht mehr Mittel sondern Zweck bedeuten, im Sinne Wilhelm Schlegels, der behauptete, im echten Roman sei „ alles Episode oder gar nichts," und es komme nur darauf an, „ daß die Reihe der Erscheinungen in ihrem gaukelnden Wechsel harmonisch sei." Schaeffer reiht Episode an Episode, episch ruhig fortschreitend in ununterbrochener, streng chronologischer Folge. Der Roman setzt bezeichnenderweise ganz romantisch: lyrisch ein. Die Handlung beginnt an einem zunächst noch isolierten Punkte und dehnt sich sehr allmählich kreisförmig nach allen Seiten aus zu einer grenzenlosen Fläche, dem musikalischen Grundakkord und dem landschaftlichen Hintergrund des Romans vergleichbar: der norddeutschen Tiefebene, über die Benno (der Gegenspieler zu dem Romanhelden Georg) eine Symphonie komponiert. Die musterbeispielhaft progressive Zusammensetzung und Erweiterung des Stoffkreises, die im klaren Gegensatz zu der regressiven analytischen Auseinanderlegung eines abgerundeten Stoffes steht, ist bis in den Aufbau jeder einzelnen Episode zu beobachten (z.B. eine seitenlange Beschreibung vom allmählichen Werden eines Verses).

3) Während der *Helianth* die Mannigfaltigkeit der Form und die progressive Kompositionstechnik mit dem *Godwi* teilt, unterscheidet er sich von ihm durch ein festes Prinzip der Anordnung des Stoffes. Brentanos Roman frühen Anfängertums ist (wie schon die *Theatralische Sendung*) planlos geschrieben; dem Schaefferschen Werk später Reife liegt ein Kompositionsschema zugrunde, das bis zur graphischen Darstellung in Form einer Brücke [5] deutlich gemacht werden kann. Dieser obwohl grundlegende Unterschied ist schwer zu erkennen; denn die Länge (2397 Seiten) und ein unerschöpflicher Reichtum an Bildern, Gedanken, Ereignissen machen den *Helianth* unübersehbar, und selbst unter dem Blickwinkel des von Schaeffer

[5] *Preuß. Jhrb.*, S. 37.

Digitized by Google

dargelegten kompositionellen Leitgedankens erscheint die Aneinanderreihung der Episoden, die Verknüpfung und Lösung der Handlungen romantisch.

Was Anselm Ruest, der erste Herausgeber des *Godwi*, zur Charakteristik Brentanoscher Kompositionstechnik sagt,[6] hat auch weitgehend Geltung für den *Helianth:* „wenig straffe fortschreitende Handlung, wenig Konsequenz, willkürlichste Kombination, überraschende Auflösungen, allzu künstlich verschlungene und daher fast unentrinnbare Komplexionen."

Die Technik der Verknüpfung und Aneinanderreihung im *Helianth* ist labil und assoziativ. Die oft sprunghaften Gedankenverbindungen heben die Straffheit der Komposition gänzlich auf. Wie Georg in seinen Briefen alles aufschreiben muß, „was ihm eben einfällt,"[7] so verliert sich Schaeffer selbst unaufhörlich in zerfließende Exkurse und lange Abschweifungen. In der starken Neigung zu Assoziationen begegnet er sich mit Brentano,[8] in der Kunst labiler Komposition überholt er ihn. Der *Godwi* wirkt traumhaft durch seinen unwirklichen Stoff, der *Helianth* durch die Form seiner Entwicklung, die zwanglos und dabei doch nach geheimnisvollen Gesetzen gefügt scheint wie der Traum selbst.[9] Es gibt wohl keinen zweiten Schriftsteller in der Weltliteratur, der die Psychologie des Traumes so tief erfaßt und mit der schreckhaften Klarheit und zugleich poetischen Verklärung des Traumes das Leben beschrieben hat, wie Schaeffer, dem Traum, Dichtung und Leben zusammenfließen.[10]

Wie im *Godwi* die seltsamsten Begegnungen stattfinden, so treffen im *Helianth* Freunde und Bekannte auf das überraschendste zusammen: im Café, im Speisewagen, auf verlassener Bank im nächtlichen Park. Verwickelte Ver-

[6] S. VIII.

[7] III, 292.

[8] Die Beispiele dafür beginnen gleich auf den ersten Seiten beider Romane: *Godwi* stößt sich an ein Tischbein, wobei ihm der Maler Tischbein einfällt. Georg denkt an Tasso, wobei sich ihm die Vorstellung der Reklam-Ausgabe durch den Kopf schiebt.

[9] Besonders charakteristische Beispiele für die traumhaft-labile Verknüpfung sind (abgesehen vom ersten Kapitel des Romans) I, 626 ff., 717 ff.; II, 450 ff., 462 ff., 597 ff.; III, 109 ff., 180 ff., 208 ff., 242 ff., 250 ff., 304 ff., 326 ff.; u. öfter.

[10] III, 70 f.

Digitized by Google

wandtschaftsverhältnisse, die schon im *Wilhelm Meister* eine ebenso bedeutende wie unglaubhafte Rolle spielen und im *Godwi* in übertriebenster Weise ausgenutzt werden, bilden im *Helianth* die Grundlage zur Handlung. Gerade das Motiv des untergeschobenen Kindes und die späte Enthüllung ungeahnter Zusammenhänge sind beliebte Mittel romantischer Kompositionstechnik. Rechnet man hinzu die gewaltsamen, zum Teil geheimnisvollen Todesarten (Eisenbahnunglück, Schiffsuntergang, Mord, Selbstmord, Jahrzehnte langer Kopfschmerz, usw.), durch die Schaeffer eine Reihe überflüssig gewordener Personen aus dem Roman ausscheidet, so begreift man die Einstellung der Kritik. Walzel erinnert an die „Hintertreppe" und Werner Mahrholz [11] wirft Schaeffer: „kolportagenhafte Knalleffekte, monströse Abenteuerlichkeiten, kitschige Situationen" vor. Genau dasselbe ist seinerzeit von verständnisloser Kritik über den *Godwi* geschrieben worden: „eine hirnlose und abgeschmackte (‚kitschige') Bänkelsängerei (‚Hintertreppe')." [12] Bezeichnend ist, wie Schaeffer und Brentano sich in ähnlicher Weise gegen diese Vorwürfe gewehrt haben.[13]

Die *Aneinanderreihung der Episoden* erscheint, äußerlich kompositionstechnisch betrachtet, bei Schaeffer und Brentano analog: völlig willkürlich oder „zufällig," wie Kerr die Art der Verknüpfungen im *Godwi* nennt. Aber: im *Godwi* stehen die Begebenheiten außerhalb jeder gesetzmäßigen Folge, nebeneinander, innerlich unverbunden. Im *Helianth* entwickeln sie sich auseinander, nur scheinbar willkürlich und zufällig, in Wahrheit jedoch unter schicksalhafter Bestimmung, in metaphysisch sinnvollem Zusammenhang. Zu wiederholten Malen betont Schaeffer, daß jedes Ereignis durch unendliche Reihen ursäch-

[11] Im *Hellweg*, 5. Jhg., Heft 2, S. 24 f.

[12] Zitiert nach Kerr.

[13] Brentano: „Ihr Menschen hinter euren Pulten nennt doch alles, was außer der Poststrasse liegt, Abenteuer . . ." (*Godwi*, S. 29); Schaeffer: „Notwendig scheint es mir doch, auf dies mehrfach betonte Abenteuerliche oder Hintertreppenhafte ein Licht fallen zu lassen . . . usw." (Vgl. *Preuß. Jhrb.*, S. 30 f.) Die Kritik ist heute überhaupt schnell mit dem Vorwurf der „Hintertreppe" bei der Hand. So nennt Kaulfuß-Diesch in seiner *Literaturgeschichte* (1921) Hoffmanns *Elixiere des Teufels* dem „Schundroman" verwandt (S. 270). Von der Leyen schreibt in seiner *Lit. G.* (S. 292) über „Wassermann und die Hintertreppe."

Digitized by Google

licher Verknüpfungen notwendig bestimmt wird, wie der Mensch in jeder Handlung durch zahllose Fäden scheinbarer „ Zufälle " gebunden bleibt.[14] Die antike Schicksalsidee, die mittelalterliche Prädestinationslehre und der positivistische Determinismus gewinnen hier eine neue Deutung von überzeugender Kraft. Obwohl der Schicksalsgedanke dem *Helianth* schon einen metaphysisch notwendigen Zusammenhang gibt, legt Schaeffer zum Überfluß der Romanfabel noch eine Zigeuner-Wahrsagung zugrunde, die sich Schritt für Schritt erfüllt. Diese Trivialisierung des antiken Orakels erinnert an die romantische Schicksalstragödie, mit deren Expositionstechnik sich der *Helianth* auch dort eng berührt, wo Familienvorgeschichten mit verwickelten verwandtschaftlichen Beziehungen in breiter Ausführlichkeit nachgeholt werden.

Die im *Helianth* wie im *Godwi* leicht festzustellenden gleichen Merkmale der Kompositionstechnik deuten auf die enge Verwandtschaft der beiden Romane hin: Reichtum der Form, progressive Darstellung, willkürlich und zufällig scheinende Aneinanderreihung und Verknüpfung.[15] Alle diese Merkmale sind bei Schaeffer noch viel ausgeprägter als bei Brentano. Das einzige, was im *Helianth* unromantisch scheint, ist das genaue Kompositionsschema. „ Es ist nicht Mache sondern Schau," wie Schaeffer selbst es erklärt, nicht „ Mechanik " sondern „ Organik." [16] Und hierin liegt vielleicht der Unterschied von Brentano, die Umkehr vom Romantischen. Zwar auch Brentano hat die einzelnen Teile seines Romans gründlichst verknüpft,[17] aber diese Verknüpfung war äußerlich. Schaeffers *Helianth* wird dagegen durch inneres Gesetz zusammengehalten (wobei allerdings betont werden muß, daß die Äußerlichkeit Brentanos durch die zahlenmäßig mathematisch genaue Gliederung des *Helianth* wiederum weit überboten wird).

[14] Der Schicksalsgedanke am klarsten III, 548.

[15] Für Schaeffers mit den Romantikern übereinstimmende Auffassung von der Kompositionstechnik spricht auch sein Hinweis auf Schlegel (*Inselschiff*, 2. Jhg. Heft 2): in einem guten Gedichte ist alles Absicht und alles Instinkt.

[16] *Preuß. Jhrb.*, S. 24.

[17] Kerr, S. 89 ff.

Digitized by Google

III

Ein Vergleich der Schaefferschen Darstellungsweise mit derjenigen Brentanos ergibt ein ähnliches Bild: der *Helianth* weist auch hier sehr viele für Brentano charakteristischen Merkmale auf, und oft in gesteigerter Form.

Viel trägt dazu schon die in beiden Romanen ähnliche soziale Atmosphäre bei: die gedämpfte Stimmung alter gediegner Schloßzimmer, wie sie gleich in Godwis erstem Brief beschrieben ist und im *Helianth* in Briefen Georgs und Renates wiederkehrt; die weltentrückte Stille von „Eichenwehen" und „Helenenruh." Unwirklich scheint im *Godwi* die Erfüllung von Cordelias Wunsch, ein nach ihrer Fantasie gebautes Haus zu besitzen,[1] wie im *Helianth* das große Geschenk für Renate: die eigne Orgelkapelle. Was den beiden Romanen neben solchen äußeren Übereinstimmungen eine innere Verwandtschaft gibt, ist die maßvolle Form und der unausschöpfbare Lebensreichtum von idealtypischen Menschen aus den Kreisen echten Adels, bester Geistes- und Geldaristokratie.[2]

Die einzelnen Charaktere sind im *Helianth* deutlich gegeneinander abgegrenzt.[3] Schon die, auch von Brentano verwertete Namensymbolik deutet auf ihre Verschiedenheit hin.[4] Trotzdem läßt sich im *Helianth* wie im *Godwi*[5] die Beobachtung machen, daß Wesenszüge des Romanhelden auf die ihm unähnlichen Nebenfiguren übergehen. Fast alle Personen des Schaefferschen *Helianth*, mit Ausnahme etwa von Cora und Chalybäus, schreiben ähnliche Briefe, beweisen eine recht beachtenswerte Belesenheit in der Weltliteratur und haben eine Vorliebe, ihr eigenes Erleben durch

[1] S. 265.

[2] Wenn man (wie Mahrholz) Schaeffer zu den Schriftstellern der Bourgeoisie rechnet, sollte man nicht übersehen, daß Schaeffers bürgerliche Gestalten im Gegensatz zu Thomas Manns überreizten „Verfalls"-erscheinungen eine elementare, gesunde Lebenslust haben und im Gegensatz zu Wassermanns Schemen unglaubhaften Wesens sehr lebenswahr sind. Dasselbe gilt für den Unterschied zwischen Sch. und Muschler (*Bianka*).

[3] *Preuß. Jhrb.*, S. 19 ff.

[4] Bogner, der Maler; Almanach, der Mann mit dem beängstigenden Gedächtnis; Cordelia, die Herzliche (auch bei Brentano); Cora, die Schlange; Fliddridd, die Flatterhafte; Montfort, der Furchtlose, usw. Die Bedeutung der Namen Georg und Cordelia Ring sind im Roman besonders gedeutet: II, 339, und III, 811.

[5] von Kerr schon dargelegt.

Digitized by Google

Erinnerungen aus ihrer Lektüre zu verklären.[6] Sowohl Renate als auch Georg[7] „ müssen " alles schreiben, „ was ihnen gerade einfällt." Beide haben das gleiche feine Empfinden für die Klangfarbe einzelner Worte,[8] machen Verse und schreiben Tagebuch. Aber auch Josef schreibt ein Gedächtnisbuch,[9] und St. Georges Vater ist dichterisch begabt[10] wie Cordelia. Das Künstlerische und der damit zusammenhängende „ romantische Müßiggang," im *Helianth* von Klemens gepredigt,[11] sowie die in Georg auf die Spitze getriebene Selbstanalyse sind charakteristische Wesenszüge der meisten Gestalten Schaeffers wie Brentanos. Im *Helianth* ist noch besonders auffallend und für seine romantische Eigenart bezeichnend, daß gerade H ö l d e r l i n von den verschiedensten Menschen mit gleicher Begeisterung zitiert wird. Das verwundert nicht so sehr bei Georg und St. Georges, Josef, Bogner und Renate,[12] wohl aber bei Menschen wie Magda und Sigune,[13] deren literarische Bildung sich auf Schiller, Uhland, Körner, Rückert, Geibel und Freytag gründet. Neben Hölderlin spielt D o s t o j e w s k i eine ganz ähnliche Rolle.

Seine Verwandtschaft mit Hölderlin empfindet Schaeffer sehr bewußt. Er ist ein Jünger S t e f a n G e o r g e s und stellt seinen Meister in einen Kreis der dichterischen Entwicklung, den er mit den Namen: Pindar, Homer, Dante, Hölderlin, Novalis, George bezeichnet.[14] Zu verschiedenen Malen[15] vergleicht er George unmittelbar mit Hölderlin. Und es gibt im *Helianth* Sätze, die in Ton und Rhythmus der Sprache Hölderlins völlig angeglichen sind.[16]

[6] Renate: I, 387, 718; Erasmus: I, 610; Benno: I, 640, II, 17; Montfort: I, 621; Virgo: II, 58.

[7] III, 292, und II, 112.

[8] Renate verwundert sich etwa über das Wort, „ unwirsch " wie Georg über das Wort „ verprassen."

[9] III, 666.

[10] II, 315.

[11] II, 754.

[12] St. Georges: II, 315; Josef: III, 97; Bogner: III, 397; Renate: II, 473.

[13] Magda: I, 797; Sigune: II, 746.

[14] II, 459.

[15] II, 54; III, 565.

[16] z.B.: II, 431:

„ Jetzt bin ich jung, und es läßt mir der sanftere Abend
Oft die Beruhigung schmeichelnder Lieder zurück usw."

Digitized by Google

Schaeffers Verwandtschaft mit Dostojewski beruht auf der vollendeten Kunst der Darstellung, die durch ihre Lebendigkeit und ihren Bilderreichtum selbst die peinliche Sorgfalt Thomas Manns in den Schatten stellt. Es will jedoch dem Verfasser dieses Aufsatzes scheinen, als ob Schaeffer in seiner Schreibweise dem, im *Helianth* des öfteren zitierten [17] Dänen Jacobsen noch näher stünde als dem großen Russen.[18] Das Traumhafte in der Darstellung Jacobsens [19] kehrt im *Helianth* in vollendeter Schönheit wieder. Die Entwicklungslinie läßt sich auch hier bis in den *Godwi* zurückverfolgen. Ruest [20] hat Brentano mit Rücksicht auf seine „ malerische " Darstellungsart mit vielem Recht einen Vorläufer Jacobsens genannt. Brentano, Jacobsen und Schaeffer sind vornehmlich „ Augenmenschen," wie Georg in einer Art romantischer Selbstironie sich selbst nennt. Gerade in der Kunst des Sehens, in der leidenschaftlichen „ Augenjagd nach Kleinem und Kleinsten " [21] berühren sich alle drei wesentlich. Nach Strichs Auffassung liegt in dieser außerordentlichen Aufmerksamkeit für den „ malerisch bewegten Schein der Erscheinungen " etwas spezifisch Romantisches.[22] Mit dem hochentwickelten Sinn für das sinnlich Sichtbare und Malerische (der auch Altenberg auszeichnete: er liebte und sah) mag es zusammenhängen, daß sowohl Brentano wie Jacobsen und Schaeffer in ihren Romanen gerne Bilder beschreiben. Derartige Bildbeschreibungen oder das Erinnern an bekannte Gemälde dient nicht selten als Mittel zur Charakteristik von Menschen und Landschaften.[23]

Zur Verdeutlichung der Schaefferschen Darstellungsweise ließe sich leicht die Vergleichsmethode Wölfflins anwenden: man könnte etwa die Beschreibung des Liebesaktes bei einem Naturalisten im Stile Conradis und einem Romantiker wie Romain Rolland [24] denjenigen im *Helianth* gegenüberstellen.

[17] I, 81; 314 u.ö.

[18] Man vgl. Partien wie III, 102, oder III, 150.

[19] Die Arbeit einer meiner Schülerinnen am Hunter College hat für *Niels Lyhne* allein nicht weniger als siebzig Traumgleichnisse zusammengestellt.

[20] s.o. S. 11 der Einleitung.

[21] *Helianth* III, 632.

[22] *Klassik und Romantik* S. 96.

[23] *Godwi* S. 11, 298, 322 u.ö. *Niels Lyhne* S. 77, 187 ff. *Helianth* I, 13, 274, 627; II, 13, 18; III, 142, 764 u.ö.

[24] *Jean Christophe*, "Ada," besonders geeignet.

Digitized by Google

Dort: übertrieben poesielose Sachlichkeit auf der einen Seite, vollständig symbolische Verschwommenheit auf der andern. Hier, bei Schaeffer wie bei Brentano, starke sinnliche Effekte ohne Lüsternheit,[25] sorgfältige Beschreibung höchst prosaischer Angelegenheiten ohne Banalität.

In den *Preußischen Jahrbüchern* hat Schaeffer den Vergleich seiner Darstellungsweise mit Jean Paul sehr entschieden zurückgewiesen. Seine Stellungnahme zu ihm war schon in einem ausführlichen Gespräch im *Helianth*[26] angedeutet. Dort wird ein Satz Jean Pauls seitenlang besprochen und schließlich abgelehnt. Der in diesem Gespräch unternommene Versuch, das Romantische zu definieren, entspricht einem ganz ähnlichen Versuch im *Godwi*.[27] Die Ablehnung Jean Pauls gipfelt in dem Geständnis Schaeffers,[28] er habe von allen Werken dieses Romantikers nur die *Flegeljahre*, den *Dr. Katzenberger* und den *Rektor Faelbel* gelesen und im übrigen eine unüberwindbare Abneigung gegen weitere Lektüre.[29] Schaeffer tadelt an Jean Pauls Dichten im wesentlichen die Vorstellungsleere vieler seiner Vergleiche und Bilder. Er selbst vermeidet, noch strenger als Werfel in seinem *Verdi*, unklare Bilder und nicht ganz zutreffende Vergleiche. Trotztdem erinnert der *Helianth* ununterbrochen an romantische Prosa, und gerade oft in der Art der Bilder und Vergleiche. Ein Satz wie der folgende: „ er sah die Ausrufungszeichen leibhaftig durchs Zimmer und zum Fenster hinauswimmeln "[30] klingt ganz nach Jean Paul. Zufälligerweise findet sich ein ganz ähnliches Bild auch bei Brentano:[31] „ die Gedankenstriche laufen den guten Einfällen des Verfassers nach." Es gibt mehr solcher Fälle, in denen die Ähnlichkeit oder gar Übereinstimmung von Bildern und Vergleichen bei Brentano und Schaeffer überraschend ist. So findet man zum Beispiel das recht originelle Bild, das *Godwi* im ersten Briefe zur Be-

[25] Kerr, a.a.O., S. 37, charakterisiert so Brentanos Darstellungsweise.

[26] II, 168 ff.

[27] S. 259.

[28] *Preuß. Jhrb.*, S. 32.

[29] Man könnte auf den Gedanken kommen, daß sich gerade in dieser schroffen Abneigung ein psychologisch leicht verständlicher Versuch zur Überwindung eines tatsächlich vorhandnen Verwandtschaftsgefühls mit Jean Paul verberge.

[30] I, 633.

[31] *Godwi* S. 57.

Digitized by Google

schreibung des Donners braucht, im *Helianth* („ Cora ") wieder: ein mit Rüstungen beladener Wagen fährt durch ein Burgtor oder stürzt um. Brentanos Vergleich des Tiefsinns mit einem Mantel, in den man sich einhüllen kann [32] erscheint auch bei Schaeffer, nicht in dem großen Roman, sondern im *Göttlichen Dulder:* „Sie nahm den Kummer um sich wie ein Kleid." Das beinahe groteske Bild im *Godwi* (S. 17) hat in seiner Originalität und zugleich Traumhaftigkeit viel Ähnlichkeit mit dem Anfang des zweiten *Helianth*bandes. Die Möglichkeit liegt hier freilich nahe, daß es sich um die bekannten unbewußten Erinnerungen handelt, aus denen jeder Dichter wie jeder Künstler schöpft; zumal Schaeffer mit Brentano vertrauter ist als mit Jean Paul.[33] Jedoch bleibt die Beantwortung der Frage, ob es sich hier um kausale Zusammenhänge handelt oder nicht, durchaus nebensächlich. Denn die Übereinstimmung s t o f f l i c h e r Elemente, selbst dort, wo sie nachweisbar nicht zufällig ist, kann nur in den seltensten Fällen als Ausdruck einer wahren ideengeschichtlichen Verwandtschaft angesehen werden.[34] Wesentlich bleibt, daß die Art, die F o r m der Bilder und Vergleiche durch seltenen Phantasiereichtum und eine ungewöhnliche, malerische Vorstellungskraft bei Schaeffer und Brentano gleichartig ist.

Die tiefe Verwandtschaft zwischen Brentano und Schaeffer zeigt sich schließlich in der beiden gemeinsamen, spezifisch romantischen E i n s t e l l u n g z u r S p r a c h e selbst. Die Sprache ist nicht mehr nur selbstverständliches Mittel zur dichterischen Darstellung, sondern sie wird zum Gegenstand der Darstellung und zum Problem.[35] Im *Godwi*, in *Niels Lyhne* und im *Helianth* ist das Problem der Sprache aufgeworfen worden,[36] bei Brentano und Schaeffer in Verbindung mit der Frage nach der Möglichkeit des Übersetzens. Der Versuch einen Homer-

[32] *ibid.*, S. 13.

[33] Schaeffer hat Gedichte von Brentano herausgegeben. Auch die im *Helianth* III, 754, an Brentano geübte Kritik weist auf eine eingehendere Kenntnis des Romantikers hin.

[34] z.B. haben die von mir schon in meinem oben erwähnten Vortrag aufgeführten stofflichen Übereinstimmungen zwischen E. T. A. Hoffmann und Dickens gar keine Bedeutung.

[35] Vgl. Schaeffer, "Bibelübersetzung," in *Preuß. Jhrb.*, Bd. 205, 1. Juli, S. 58–82.

[36] *Godwi* 260 ff., *Niels Lyhne* (Ausg. von A. Knaur, Berlin, 1924), S. 39 f.; *Helianth* II, 493 ff.

Digitized by Google

Vers, unter möglichster Beibehaltung der griechischen Vokale, ins Deutsche zu übertragen, erstreckt sich im *Helianth* über mehrere Seiten. Die K l a n g f a r b e der Worte gewinnt eine hervorragende Bedeutung. Schaeffer reflektiert über den eigenartigen Klang von botanischen und geographischen Namen,[37] von Worten wie „ Staaten," „ verprassen," „ unwirsch " und dergleichen mehr. Worte, deren Klang fremd oder unschön ist, werden durch N e u b i l d u n g e n oder ungebräuchliche S y n o n y m e ersetzt, wie z.B.; II, 84, lustfunkeln, II, 113 und 793, schnurpsen (für das Geräusch grasrupfender Pferde und das leise Knirschen, das beim Öffnen gewisser Holzschachteln verursacht wird); II, 468, Mundfeuchte (Speichel), II, 573, unwollend; II, 742, Unschicksal; II, 756, verbösern; II, 116, *sich* schweigen; III, 369, es leckert mich; III, 438, ehegestern, usw. Daneben findet man neue W o r t k o m p o s i t i o n e n von stärkster Bildkraft und edelstem Klang und Wortzusammenstellungen mit einer an George mahnenden Kunst der Vokalabtönung, wie: I, 626, Buchtenwasser, Wasserfalten; I, 643, Festlandswelt; I, 648, Strahlengefächer, Heimkehrbehagen; I, 708, Schwanenschwarm; II, 18, K*a*binen v*o*ll Schl*a*f usw. Das Georgesche Lieblingswort „ Gebärde " ist auch ein Lieblingswort des Helianthdichters. Aus rhythmischen und klanglichen Gründen braucht Schaeffer den ungewöhnlichen Plural „ Morgende " für „ Morgen " (z.B. III, 618). Strichs Erklärung der romantischen Sprache gilt Wort für Wort als Erklärung der Sprache Schaeffers: „ Das Verhältnis von Klang und Inhalt dreht sich in dieser Sprache um. Der Klang des Wortes ist nicht mehr Leib und Erscheinung seines Inhalts, sondern der Inhalt des Wortes deutet nur noch seinen Klang und sucht ihm einen Leib zu geben. Der Unterstrom der Musik rauscht in dieser Sprache. . . . " [38]

Die den Dichtern aus dem Kreise Georges eigentümliche Sorgfalt für die Sprache,[39] das überfeine Empfinden für die Klangfarbe wie die Bildhaftigkeit eines Wortes und die Refle-

[37] z.B. I, 12; II, 499.

[38] a.a.O., S. 118.

[39] Schaeffer verbessert im *Helianth* II, 761, das „ wie " nach dem Komparativ in richtigeres „ als." Trotz dieser an Wustmann erinnernden Exaktheit braucht er dauernd (wie Brentano) den direkten Artikel vor Eigennamen.

Digitized by Google

xionen darüber führen im *Helianth* über eine virtuose Sprachkunst hinaus zu einer Lust an Wortspielen: ähnlich klingende Worte werden in Verbindung gebracht, etymologische Erklärungen, Hinweise auf die ursprüngliche Bildbedeutung eines Wortes, Zerlegung von zusammengesetzten Wörtern, Vermischung verschiedener Bedeutungen ein und desselben Wortes dienen zur Verlebendigung oder Wiederbelebung unsrer vorstellungsarm gewordenen Sprache wie zur wortspielerischen Entstellung. Diese romantische Neigung zum Wortspiel teilt Schaeffer wiederum mit dem größten romantischen Wortspieler: Brentano. Als charakteristische Beispiele seien erwähnt: Schaeffers Wortspiel mit „Selbstzucht" und „Selbstsucht" in dem großen Gespräch „Vater und Sohn" des ersten Bandes; und der Satz, die Ehe sei „unnatürlich," da man ja von „natürlichen" Kindern spreche. Im *Godwi* das Wortspiel zwischen „Sänfte und Unsanftheit" (S. 58) und die wiederholte Benutzung der Doppeldeutigkeit des Wortes „Busen."

Die leidenschaftliche Lust am Beleben und Erneuern der Sprache zeigt sich im *Helianth* am klarsten auf syntaktischem Gebiet. Hier ist Schaeffer so umstürzlerisch, daß der von Eichendorff[40] gegen den *Godwi* erhobene Vorwurf des „revolutionären Umkehrens aller Dinge" in eine Kritik der Schaefferschen Form aufgenommen werden könnte.

Eigentümlich für die Syntax des *Helianth* ist der ungewöhnlich häufige Gebrauch des qualitativen Genitives: II, 601: „er sah sie unter der Vorhalle des Hauses, ihm entgegenschmelzenden Gesichtes" oder II, 383: „Benno kam jetzt die Stufen heruntergestürmt, fliegend über und über, fliegender langer Beine und Rockschöße und Arme, fliegender Stirne und Haare, fliegender Augen."

Ebenso charakteristisch ist der übermäßige Gebrauch des Partizipium Praesentis und die Anwendung der lateinischen und griechischen absoluten Partizipialkonstruktion in modernem Deutsch: II, 80: „. . . dem Wallach es, wie er's gewohnt war, überlassend." (Man beachte hier gleich die seltsame Wortstellung, über die unten noch einiges gesagt werden soll); oder II, 616: „Georg, längst wieder am

[40] *Geschichte der poetischen Literatur*, II, 132.

Digitized by Google

Fenster stehend, die erst kalte Scheibe warm geworden an seiner Stirn, hörte ein Geräusch und wandte sich." Oder III, 687: „Schlafen gegangen nach Mitternacht, erwachte ich." Sogar in seinen Aufsätzen gebraucht Schaeffer gern Partizipien, z.B. *Preuß. Jhrb.* a.a.O., S. 18: „Sehr würde man den Verfasser verkennen, annehmend, daß . . . usw." Im ersten und zweiten Bande des *Helianth* setzen fast alle Kapitel mit Partizipialkonstruktionen ein. Im dritten Bande nehmen sie überraschend ab, und auch die qualitativen Genitive werden immer seltener.

Die neuen syntaktischen Möglichkeiten, die Schaeffer für die deutsche Sprache zu erschließen versucht, komplizieren seinen S a t z b a u . Obwohl der Romanheld Georg zu lange Sätze ein „barbarisches Deutsch" nennt,[41] baut Schaeffer oft Perioden von schwerfälliger Schachtelung: II, 563: „Ärgerlich auf Egon, der trotz häufigen Tadels wieder einmal zu faul gewesen war, nur die Stufen hinunterzugehen, um die Kurbel der Hängelampe zu drehen, fragte er . . . usw." Oder II, 737: „. . . . bis sie Jasons Hand fühlte, d i e er auf die ihren legte, d i e sich nun leichter zusammenschlossen."

Fritz Strich hat im vierten Kapitel seines Vergleichs von Klassik und Romantik den klassischen Satz räumlich, den romantischen zeitlich genannt und diesen Unterschied einleuchtend dargelegt. Der romantische Satz ist „werdend in der Zeit."[42] Der Satzbau Schaeffers entspricht der Definition Strichs: II, 444: „Vorübergehende, die sich umdrehend stehen blieben, Kinder . . . usw." Oder II, 823: „Er sah zu Magdas und Bogners der war hinzugetreten—Gesichtern auf . . . usw." Oder III, 729: „Hinter ihm Schley hatte eine Hand unter seine Achsel geschoben."

Für das „Werden in der Zeit" des Schaefferschen Satzes, für die langsame, bildhafte Verdeutlichung ist auch die häufige Vorwegnahme der Apposition[43] ebenso bezeichnend wie das Nachstellen des Adverbs: II, 34: „Er stellte sich an die Bücherwand trotzig."

[41] I, 671.
[42] a.a.O., S. 129.
[43] Ein besonders gutes Beispiel dafür bietet I, 639.

Digitized by Google

IV

Der Vergleich zwischen Schaeffer und Brentano könnte weitergeführt werden. Gerade eine Analyse der Weltanschauungen, die sich in den beiden Romanen offenbaren, würde interessante Parallelen aufdecken.[44] Es war jedoch die Absicht des Verfassers den Vergleich auf das Formale als das Wesenhafte des Kunstwerkes zu beschränken. Das Ergebnis der Gegenüberstellung ließe sich dahin zusammenfassen:

Unter der Voraussetzung, daß Brentanos *Godwi* ein typisch romantisches Werk darstellt, ist Schaeffers *Helianth* mit Rücksicht auf die folgenden formalen Übereinstimmungen mit dem *Godwi* als romantisch zu bezeichnen. Kompositionstechnisch: denkbar größte Mannigfaltigkeit der Form, progressive Entwicklung der Handlung, assoziative, labile Aneinanderreihung, episodenhafte Zusammensetzung. Darstellungstechnisch: Übertragung von Wesenszügen des Helden auf Nebengestalten, vornehmlich malerische Beschreibung, Reichtum an Bildern und Vergleichen, Erhebung der Sprache vom Mittel zum Gegenstand der Darstellung, starkes Interesse am einzelnen Wort, Wortspiele, syntaktische Neuerungen.

Die Überwindung der Romantik kündet sich im *Helianth* dort an, wo die Unterschiede von Brentano am deutlichsten zutage treten. Kompositionstechnisch: in dem mathematisch genauen Schema der Stoffanordnung und dem Versuch, das scheinbar Zusammenhanglose und Zufällige ohne Gewaltsamkeit dennoch zwingend notwendig zu verbinden: Fehlen der romantischen Ironie, besonders der Einführung des Verfassers in den Roman als handelnde Person.[45] Darstellungstechnisch: Vermeiden von verschwommenen, vorstellungsleeren Bildern; im Zusammenhang damit die Vermeidung der in der Romantik

[44] Etwa die Schicksalsidee Schaeffers, die sich mit der mittelalterlichen, katholischen Prädestination berührt, oder auch an das Eingleisen des Romans in das Religiöse („ Karfreitag "), das an den älteren Brentano erinnert. Auch die Auffassung der Liebe (vgl. III, 160) ist die nämliche wie im *Godwi*.

[45] Eine gewisse romantische Ironie liegt freilich darin, daß Georg am Ende („ Bilanz ") alles, was er getan und erstrebt hat, zum größten Teil unnütz, und alles, was er geschrieben hat, „ schrecklich " findet. Auch in der zuweilen nicht ganz gerechten, sondern etwas karikierten Zeichnung des romantischen Typus Benno empfindet man eine leise Ironie.

Digitized by Google

gepflegten und im französischen Symbolismus so hochentwickelten Vermengung der Sinne (noch im *Verdi* von Werfel: „ stinkendes Rot," „ laute Sonne " usw.).

Im *Helianth* berühren sich Extreme: romantische, traumhafte, grenzenlose Ferne und klassische, lebensnahe Klarheit, Musik und Plastik. Diese Begegnung der Gegensätze liegt symbolhaft in der Neunzahl beschlossen, auf die Schaeffer den ganzen Roman aufbaut: einer romantischen Zahlenmystik und zugleich einer rationalistisch mathematischen Zahl.

The Lincoln School,
Teachers College,
Columbia University

Digitized by Google

SHAKSPERE AND STRINDBERG*
(*Conclusion*)

By HARRY V. E. PALMBLAD

Attitude towards Characters

Strindberg assumes an attitude of impartiality towards his characters and towards the sides represented in a struggle. While this attitude reflects, to some extent, the theory of the relativity of truth which he acquired from Buckle and Spencer, it is, no doubt, due also to some extent to Shaksperean influence. Here again more of a conscious effort on the part of Strindberg is seen. In fact, he has the doctrine that "all are right and all are wrong" preached by some of his characters. In *Gustav Vasa*, his sympathy is, in general, with the King, and yet good arguments are offered in behalf of the disloyal element. Herman Israel suggests that the Dalecarlians are by right Christian's subjects since they have sworn fealty to him.[48] Master Olof, although he considers the King as "God's great miracle man," insists that Dacke, the Emperor, and their partisans have a certain amount of justice on their side.[49] That Strindberg did not allow his patriotism to hamper his impartial attitude, as did Shakspere, is seen in *Gustav Adolf* and to some extent in *Engelbrekt*.[50]

This impartiality is seen also in character portrayal. Even personages around whose heads history and tradition have created a halo are invested with personal weaknesses. Gustav Vasa is far from being a perfect hero, as is seen by the charge of brutality brought against him by his own son.[51] Nor is the

* Cf. *Germanic Review*, III, 1 (January, 1928). *Erratum:* P. 71, line 1, omit "historical."

[48] *Historiska dramer*, I, 301.

[49] *ibid.*, 365.

[50] Shakspere's impartiality may be seen in the struggle between Richard II and Bolingbroke. Cf., for a discussion of Shakspere's patriotism as influencing his attitude, James Stalker, *How to Read Shakspere*, 14–19.

[51] *Historiska dramer*, I, 308–309.

Digitized by Google

picture of Gustav Adolf in any way consistent with the traditional saintliness of that monarch. He is ready to take advantage of a point of technicality to break his promise to return Spandau.[52] The indiscretion of his youth is shown through the introduction of his illegitimate son, Gustav Gustavsson.[53]

General Tone

Strindberg takes special care to make the comic relieve the serious and the tragic. His theory on this point is made clear by the motivation which he gives for constructing the interlude of Act II of *Mäster Olof*, viz., that it will have a salutary effect after the soul-stirring scenes that have preceded.[54] His practice is seen also in several other instances. As an example of the broad Shaksperean humor found in Act II of the same play, we may offer the discussion on the merits of brandy:

> Windrank. I'll never drink again, I promise.
> The German (*to the Dane*). Is not brandy a blessed drink that can move such a rascal even to fanaticism, even to thoughts of abstinence!
> The Dane. You are right. There is no drink like it.
> The German. It throws the heart wide open and shuts the head; that is to say, it makes us good; for good are those that have a large heart and a small head.
> The Dane. Yes; I'll go even farther than that; brandy makes us religious, for it kills reason, and reason, as you know, is the rock that prevents religion from entering into our hearts.[55]

In the first scene of *Folkungasagan*, the Cupbearer and the Barber intersperse their political discussion with bits of humor.

[52] *Historiska dramer*, II, 83–84.

[53] *ibid.*, 101 (see also *ibid.*, 40–41). In a similar manner, Shakspere introduces the natural son of Richard the Lion-Hearted in *King John*. Cæsar is vacillating and something of a braggart (*Julius Cæsar*, II, ii; III, i, 35–73)—a fact noted by Strindberg (*Samlade skrifter*, L, 110–113).

[54] Cf. Lindberg, *Tillkomsten av Strindbergs "Mäster Olof,"* 38–39. The same purpose is served by *Hamlet*, V, i, as is noted by Strindberg (*Samlade skrifter*, L, 68). Lindberg points out the resemblance of the dialog between the Church Warden and Windrank in this scene to the dialog between Trinculo and Caliban in *The Tempest* (*op. cit.*, 50).

[55] *Historiska dramer*, I, 188–189. For another instance in *Mäster Olof*, see *ibid.*, 190. Cf., for a discussion of the realism of this act and its sources, Arne Lidén, *Den norska strömningen i svensk litteratur under 1800-talet*, 246.

Digitized by Google

An example of humor, at times coarse, is found in *Gustav Adolf* in the directions given to the Boys by the Sergeant-Major.[56] In *Gustav III*, the negro Badin at times plays a comic part, intensified by the extremely un-Swedish expressions which he affects in the presence of certain other characters. One of the best instances of this is his statement that "Massa talk much, entirely too much, but Madam 'Skrodérhem' talk entirely much more," and that the lady mentioned has fallen into disfavor for having "talked a poem" against the King.[57] The fact that Badin affects this simplicity only at times and for the purpose of being able to spy better, is quite in line with Shakspere's technic.

Among instances of punning may be cited the play on *bikonung*, associate king; and *bidronning*, bee queen, in *Folkungasagan*,[58] and that on *leka*, to play; *lek*, game; and *kärlek*, love, in *Kristina*.[59] A play on words that can be translated into English is found in *Carl XII* where Horn says, "Thus Providence plays with those who play Providence."[60] Lindberg notes the following instance in *Mäster Olof* where Strindberg uses the Shaksperean quibbling which delays the real answer to a question:[61]

Olof. Who is this woman?
Mårten. It is no woman.
Olof. What do you say?
Mårten. It is no man, even though she is disguised.
Olof. You say *she*, is *she* then not a woman?
Mårten. She is a harlot.[62]

[56] *Historiska dramer*, II, 97–98.
[57] *ibid.*, II, 363–364.
[58] *Historiska dramer*, I, 8–9.
[59] *Historiska dramer*, II, 232.
[60] *ibid.*, 339.
[61] *Tillskomsten av Strindberg's "Mäster Olof,"* 42. Lindberg points out that Börjesson often uses this device.
[62] *Historiska dramer*, I, 191. The truly Shaksperean character of this passage becomes evident if it is compared with the following from *Hamlet:*

Hamlet. What man dost thou dig it for?
First Clown. For no man, sir.
Hamlet. What woman, then?
First Clown. For none, either.
Hamlet. Who is to be buried in't?
First Clown. One that was a woman, sir; but rest her soul, she's dead (*Hamlet*, V, i, 141–147).

Digitized by Google

Strindberg at times uses coarse expressions. In *Folkungasagan* Blanche addresses Ingeborg as *Shökomoder*.[63] In *Erik XIV*, Erik uses the term *gathora* several times in speaking of Karin and Queen Elizabeth of England.[64] The coarse humor so frequent in Shakspere is found in those scenes in *Gustav Vasa* in which Erik and Göran appear. The second scene of the second act plays at night in the "Blå Duva," which has the same atmosphere of low life as the Boar's Head Tavern in Henry IV.[65]

In his conception of the relationship between characters and history in the historical drama, Strindberg is in general agreement with Shakspere. The purely human, he says, must occupy the chief place, while history should furnish the background.[66] His practice conforms to this theory. Our sympathy for Magnus is aroused in *Folkungasagan* not so much through his defeat at the hands of the Russians and the Danes, or even through his excommunication by the Pope, as through the treasonable acts of his own family. In *Engelbrekt*, the background is furnished by the revolution against the Scandinavian union. However, to introduce those "intimate conflicts" which he deemed essential to a tragedy, the dramatist brings discord into Engelbrekt's own family by having his wife Danish. One by one the members of his household desert the Swedish patriot. His heart is all but broken by the revelation that the wound which he received while fighting against the Union army was inflicted by his own son.[67]

As we should naturally expect, this conception is reflected in Strindberg's method of character delineation. In fact, he

[63] *Historiska dramer*, I, 47.

[64] *ibid.*, 394, 395, 449.

[65] Strindberg makes special mention of the coarse language used in the Falstaff scenes and appeals to the precedent of Shakspere in defence of his own coarse expressions in *Folkungasagan* (*Samlade skrifter*, L, 244).

[66] *Samlade skrifter*, L, 258.

[67] Cf. *ibid.*, 246. It has been remarked that Shakspere in *King John* omits a mention of the most important event in the reign of that King, the granting of the Magna Charta, and instead centers the attention of the audience on the murder of Arthur (James Stalker, *How to Read Shakspere*, second edition, 13). Note also the relationship between the Talbots, father and son, as seen in *1 Henry VI*, IV, v, vi, vii; and the grief of Queen Elizabeth, the Duchess, and Queen Margaret in *Richard III*, IV, i, iv.

Digitized by Google

acknowledges that Shakspere's method of portraying historical heroes "at home" influenced his characterization in *Mäster Olof*, and to some extent in his later plays.[68] The best example is the characterization of Olof himself in the earlier play, especially in the study scene, where he appears in varying moods, always sensitive to external influence, never heroic.[69] The King himself, though not represented literally "at home," is lacking in that dignity usually associated with rulers in the Swedish drama. The portrait of Gustav Vasa in the play bearing his name is drawn on the same principle. In the heart-to-heart talk which he has with Herman Israel and in which the Lübeck councillor addresses him as "Son," he unburdens his heart without any reserve and gives an intimate insight into his family life.[70] The conversation between the King and his mother-in-law becomes a family quarrel, by no means in keeping with royal decorum.[71] Nowhere does the intimate touch make royalty seem more homelike than in these lines from *Kristina:*

> Maria Eleonora. Who are we waiting for, my child?
> Kristina. The Chancellor, Mama! "Little Kerstin" always has to wait for the great Oxenstjerna.[72]

Sometimes Strindberg like Shakspere invents situations for the sole purpose of showing his characters divested of all glamor and dignity in scenes where the purely human shines through in emotion and sentiment. There is something distinctly touching in the following from *Gustav Adolf:*

> (*The King is kneeling at the side of the trumpeter, who has a fever.*)
> Trumpeter (*awakes; without recognizing the King, he throws his arms around his neck, mistaking him for Leubelfing*). Monsieur, may I kiss you? But you must turn away afterward for I am ashamed. . . . I have never re-

[68] *Samlade skrifter*, L, 123. Strindberg points to Shakspere's characterization of Cæsar as a case in point (*ibid.*, 239).

[69] *Historiska dramer*, I, 230–235.

[70] *ibid.*, 332–338, especially 334.

[71] *ibid.*, 339–341.

[72] *Historiska dramer*, II, 208. Note that "we" in the first line is familiar for "you" as used frequently in addressing children. Kerstin is a diminutive of Kristina. Cf., for other instances, *ibid.*, 324–331 and 392–395. See, for instances in Shakspere, *Julius Cæsar*, II, ii.

Digitized by Google

ceived a caress in my life, and I have never given one (*he kisses the King without seeing who it is; falls asleep again*).
King (*rises, tries to conceal his emotion*).
Trumpeter (*awakes*). I want to look at pictures. . . . Monsieur, play some more for me. . . .
Leubelfing (*plays softly the same adagio as before*).
Trumpeter (*awakes without seeing the King*). I want to go home. . . . I want to go home.
King. Where, my child? Where is the home you want to go to, my little child?
Trumpeter (*without recognizing the King*). I want to go home (*falls back on the ground with the trumpet in his arms*).
King (*kneeling by the dead man*). Dear child, how is it? That was death! (*Rises*) Now I want to go home, too! [73]

The Use of Stock Characters

Strindberg uses some of Shakspere's stock characters. Hans in *Bjälbo-Jarlen* is in general like the Shaksperean clown, who acts as *raisonneur*, although he differs from him by having a "history." [74] The Possessed Woman in *Folkungasagan* and Mätta Dyre in *Sista Riddaren* are examples of insane characters. The motif of feigned insanity is seen in Gerdt in *Mäster Olof*.[75]

Interpretation of the Mob

In a few cases, Strindberg has Shakspere's interpretation of the mob, fickle and independable. It is true that he adopted an unfavorable attitude toward the unenlightened masses in 1872 under the influence of Buckle. This influence must account, to a large extent, for the portrayal of the mob in *Mäster Olof*,[76] although here the conception may be due partly to Shakspere.[77] In *Gustav III*, the common people are taxed with ingratitude, a

[73] *Historiska dramer*, II, 187. For an example in *Folkungasagan*, see *Historiska dramer*, I, 88–89. Cf. *Julius Cæsar*, IV, iii, 270–272.

[74] *Samlade skrifter*, L, 298–299. Strindberg mentions the fact that he had already made use of the "clown with a history" in 1880 in *Gillets hemlighet*. He also refers to Scott's use of the clown in *Ivanhoe*.

[75] King Lear is a good example of insanity in Shakspere, and Edgar illustrates feigned insanity. Whether Hamlet was insane or just pretended to be, has been much disputed. Strindberg considered his insanity feigned (*Samlade skrifter*, L, 80).

[76] *Samlade skrifter*, XIX, 29.

[77] Strindberg admits that he wrote *Mäster Olof* under the influence of *Julius Cæsar* (*Samlade skrifter*, L, 237).

Digitized by Google

sin characteristic of Shakspere's mob. The King reminds Anckarström of the unworthy treatment which he had received from the masses whose cause he had pleaded.[78] In two instances Strindberg's mob scenes are modeled more closely after Shakspere's. In *Folkungasagan*, the populace at one time cry out against Magnus, but a short time later take his part.[79] The plebeian guests at the banquet in *Erik XIV* are as ready one minute to follow Måns Kneckt in cheering Erik as they are the next to follow Nils Gyllenstjerna in cheering Johan.[80]

Character Relationships and Incidents

In some cases, characters in Strindberg's dramas play parts similar to parts in Shakspere's.[81] In *Gustav Vasa*, Erik plays somewhat the same rôle as Prince Hal does in *Henry IV* in spite of the great difference between the healthy exuberance of the English Prince and Erik's morbid leanings toward insanity. The group—Gustav, Erik, Göran Persson—corresponds roughly to the group—King Henry, Prince Hal, Falstaff. The relation of Gerdt and Olof in *Mäster Olof* is somewhat the same as that of Cassius and Brutus in *Julius Cæsar*. Again the relationship of Olof and Kristina may be compared to that of Brutus and Portia.

Occasionally an incident in Strindberg has its prototype in Shakspere. The letters which Cassius causes to be placed in the pretor's chair and elsewhere for Brutus to find probably suggested the unsigned note that Gerdt leaves in the pulpit for Olof. In the Swedish play a complicating element is added. Gerdt warns Olof *not* to preach, since he knows that this is the best way to encourage him to do so.[82] The dream scene at the end of *Richard III* may have suggested the dream of the King in the second tableau of *Carl XII*. Carl, like Richard, is

[78] *Historiska dramer*, II, 416.

[79] *Historiska dramer*, I, 65, 73–74.

[80] *ibid.*, 456–457. Cf. *Julius Cæsar*, I, i, 40–56; III, ii; *Antony and Cleopatra*, I, iv, 44 ff.; *Coriolanus*, I, i; II, iii; and *2 Henry VI*, the scenes with Jack Cade.

[81] In point of character delineation, Lindberg notes that Olof in *Mäster Olof* has traits of Hamlet, and that certain traits of Gustav, Olof, and Kristina correspond to traits of Cæsar, Brutus, and Lucius respectively (*Tillkomsten av Strindbergs "Mäster Olof,"* 50–51).

[82] *Historiska dramer*, I, 203, 213.

Digitized by Google

reminded of some of those whom he has caused to suffer. The fact that all the references are made by one character makes this scene more realistic than Shakspere's. In fact, the dream is so much like reality that the King upon awakening thinks that he has had an actual experience.

Philosophical Conceptions

The Shaksperean idea of the world as a stage is found several times in *Gustav III*. The plan for a revolution which the King unfolds to Armfelt is considered by both in this light:

> Armfelt. That is not badly put together, considered as a play.
> King. Who knows? Perhaps it is a play, all of it.
> Armfelt. But the last act; have you got that?
> King. That will come of itself.[83]

Again, after the King has left the conspirators at Huvudsta, Pechlin remarks, "The exit was not as successful as the entrance! But that happens to the greatest actors." [84] Later Armfelt terms the King's intended discussion with Anckarström a "rehearsal for tomorrow's performance." [85]

The idea of life as a dream is found in *Folkungasagan* in the words of the Possessed Woman—"Besides, it is only dreams, all that we live and suffer." [86]

Special Technical Devices

Two of Shakspere's technical devices are found in a modified form in Strindberg. Induction, or the play within a play, is suggested in the opening scene of *Mäster Olof* where two pupils rehearse a biblical drama. In *Gustav III*, a dialog is improvised between the King and Fru Schröderheim who is masked as Megaera and accompanied by the Three Graces.[87]

[83] *Historiska dramer*, II, 397.

[84] *ibid.*, 406.

[85] *ibid.*, 411. See also *ibid.*, 424. Cf. *Macbeth*, V, v, 24–26 (quoted by Strindberg in *Samlade skrifter*, L, 170); *Richard II*, V, ii, 22–28; *As You Like It*, II, vii, 136–143.

[86] *Historiska dramer*, I, 52. Cf. *The Tempest*, IV, i, 151–158 (quoted by Strindberg, *Samlade skrifter*, L, 201). The idea is frequently found in literature.

[87] *Historiska dramer*, II, 412. The best example in Shakspere is found in *Hamlet*. Shakspere also uses this device in his comedies, as in *The Taming of the Shrew* and in *A Mid-Summer Night's Dream*. Strindberg has a suggestion of it in *Gillets hemlighet* (*Samlade skrifter*, IX, 66 ff.).

Digitized by Google

Strindberg uses a variation of Shakspere's post-mortem eulogy in two cases.[88] The tribute paid the dead King in *Gustav Adolf* is quite similar to the tributes paid to Shakspere's dead heroes even though the method is somewhat different. A number of wreaths are brought in and their inscriptions read and commented upon. Thus an estimate of the late King's work is given from different points of view and the multiplicity of his relations stressed. Among the wreaths thus contributed is one from the Turkish ambassador, "To Alexander the Great, the Conqueror of the Persian King." Two wreaths are from the Catholics. One of these bears the inscription, "To King Solomon, from a poor printer in Munich." The other reads, "To the good blond man from a Catholic woman." Marcus "in behalf of the Jews" addresses his tribute to "Israel's Gideon." While the tone of the great majority of inscriptions is that of unreserved praise, we find one or two exceptions. The wreath given by the illegitimate son of the Swedish King bears the inscription—"To a beloved father from a fatherless and motherless son." To Fabricius's question, "What should be done with this?" Grubbe answers, "We should respect a son's justified grief and forget a great man's less justified weakness." The wreath presented by Åke Tott has the inscription—"From the son of King Erik the Fourteenth's daughter to the son of Duke Carl"—an evident challenge of Gustav's right to the crown. The wreath is unceremoniously thrown aside.[89] The other case is found in *Carl XII* where the following dialog takes place:

> Shouts (*from above*). The King is shot!
> Shouts (*from below*). The King is shot!
> The Seaman. The greatest King that Sweden ever had is dead! God save us!
> The Man. Is the villain dead?
> The Dissatisfied One. He is dead and now I forgive him.
> The Man. Just think! I never could get really angry with that man. He was a hell of a man anyway.[90]

[88] Strindberg noted Shakspere's use of this device. In discussing *Antony and Cleopatra*, he says, "And in the last scene a few nice words are uttered about the two dead, in accordance with Shakspere's beautiful custom" (*Samlade skrifter*, L, 267). Cf. *Antony and Cleopatra*, V, i, 13–49, and ii, 359 ff.

[89] *Historiska dramer*, II, 196–197.

[90] *ibid.*, 344.

Digitized by Google

As usual, Strindberg's method in both of these scenes shows a distinct move towards realism. It is most like Shakspere's method in *Henry VIII* where first the faults and then the virtues of Wolsey are enlarged upon or that in the first scene of Act V of *Antony and Cleopatra.*[91] The eulogy of one character common in Shakspere is replaced by the estimate of several, given in the one case through the reading of inscriptions, and in the other, through something like a discussion. There is a note of charity toward the dead heroes. Moreover, an attempt is made to see the good qualities and to condone the faults. It is especially noticeable that some of the praise bestowed comes from political opponents. With Strindberg, as with Shakspere, death is the great conciliator.

Conclusion

Strindberg's historical plays show many points of similarity to Shakspere's. While some of these might be attributed to coincidence, their great number forces us to the conclusion that there was considerable influence. This is confirmed by external evidence. In some cases Strindberg acknowledges his indebtedness to Shakspere; in others, his reference to certain of Shakspere's methods and his use of these in his plays, make influence seem probable. It is possible, of course, that Strindberg was led to the use of some of these devices independently, and then recognized them in Shakspere. However, this explanation could account for only a few cases. Even where we can feel sure of influence, we note certain differences between the two authors. Often where Shakspere's method seems due to his instinctive feeling for the artistically fitting or to his source material, Strindberg's is evidently conscious and at times expressive of certain philosophical doctrines. Strindberg never imitates Shakspere slavishly, but varies his methods to suit his own particular purposes, or uses them for entirely new ends. As a rule, his variations are in the direction of a realistic-naturalistic technic.

Phillips University

[91] *Henry VIII*, IV, ii, 31 ff. Cf., for other examples in Shakspere, *Julius Cæsar*, V, v, 68; *1 Henry VI*, III, ii, 134–135.

Digitized by Google

MISCELLANY

The Attitude of "Das junge Deutschland" toward the Historical Novel

Bernbaum, in his "Views of Great Critics on the Historical Novel" (*P.M.L.A* XLI, 2, 424–441) finds "that the historical novel had flourished in peace" in the first half of the nineteenth century, created, as it was, "in an age which presupposed an idealistic aesthetics." The disrepute into which the historical novel fell in the latter part of the century, Bernbaum adduces to the growth of "a school of thought which philosophers call Empiricism or Naturalism, the school of Mill and Haeckel and Spencer. It is the gradual permeation of such ideas from philosophy into literary criticism that seems to me to account for the disfavor into which the historical novel soon fell among the intellectual." As examples of empiricist philosophers in criticism, Bernbaum cites particularly Sir Leslie Stephen and Georg Brandes, both of whom severely condemn the genre, the historical novel.

But long before the "permeation of such ideas from philosophy into literary criticism," the historical novel, had been under attack in Germany by "Das junge Deutschland," the literary-political "school," that flourished from 1820–1850. Ludolf Wienbarg, the father of Young German aesthetics, drew up, in his *Aesthetische Feldzüge* (1834) and *Wanderungen durch den Tierkreis* (1835), the literary formulas for the revolt against Romanticism and particularly the German Romantic School, and proscribed the genre, historical novel. Whether Wienbarg was a "great critic" and thus belongs within the field of Bernbaum's investigation depends, of course, on the definition of the word "great." But, however that may be, the total exclusion of the critical and literary relationship of Young Germany to the historical novel, and the dating of the attacks upon it to a period 30 to 40 years after Young Germany had "theoretically" demolished it, leaves a striking gap in the history of criticism of this literary genre.

The phrases of Sir Leslie Stephen and Georg Brandes in condemnation of this genre, are all to be found—virtually *ipsissimis verbis*—in Wienbarg and in other members of "Das junge Deutschland"; and seekers after "influences" might find fertile fields for their endeavors at tracing similarities to their sources. It is, however, wholly unlikely that Stephens knew anything about the critical thought of Young Germany; but Brandes' intensive interest in Young Germany suggests at least, though it does not prove, that he may not have been uninfluenced by the views of a literary and critical school so congenial to him as was Young Germany. The largest volume in his six volumes of *Main Currents* he devoted to *Das junge Deutschland*,—an emphasis hardly to be explained by the purely literary merits of the writers in this group.

Not all of the members of the "junge Deutschland" were equally severe in their condemnation of the historical novel, and most of them excepted Scott from their denunciatory generalizations. Some of them, e.g., Mundt, even wrote historical novels, after attacking the genre. But with allowance for all this, it may still be stated that the tenets and the practice of most of the writers of "Das junge Deutschland" from 1820–1850 were opposed to the "hybrid creation," and for the very same reasons that governed the criticism of men like Stephen and Brandes one

Digitized by Google

generation later. In support of this contention there may be cited Laube, *Moderne Charakteristiken*, II, 155 (1835), Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, 421–423 (1842), and Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge*, 29–30 (1834), and *Wanderungen durch den Tierkreis*, 248–257 (1835).

Wienbarg's "Young German" slogan was "Greift in die Zeit, haltet euch an das Leben." He demands accordingly that literature consider "das Zeitgemäße," and he proposes the vehicle "Zeitgeschichtliche Sittenromane." A few quotations will illustrate his views:

"Muß die neue, schönere Zeit, die heranzieht, die als Samenkorn in tausend und abertausend deutschen Herzen verschlossen liegt, um an irgend einem Frühlingsmorgen neuerwacht ins Leben zu blühen, muß sie haben Barone, Ritter, Knechte, Dome, Pfaffen, galanten Frauendienst, Minnesang und alle jene Denk- und Lebensformeln, wodurch sich das Mittelalter auszeichnete? Und da glauben wir, mit Nein antworten zu müssen, und ich denke, alles was jung ist in Deutschland, steht auf unserer Seite und lebt der frohen Hoffnung, daß auch ohne Verjüngung mittelaltriger Formen eine Wiedergebärung der Nation, eine poetische Umgestaltung des Lebens, eine Ergießung des Heiligen Geistes, eine freie, natürliche, zwanglose Entfaltung alles Göttlichen und Menschlichen in uns möglich sei . . . "[1] "Ich verhehle es nicht, ich fühle selbst den lebhaften Sporn—nicht ins alte, romantische Land zu reiten—nein, einen zeitgeschichtlichen Sittenroman zu entwerfen, dessen Idee ich schon eine geraume Weile mit mir herumtrage."[2]

Such sentiments applied to an analysis of Scott lead to the following criticisms:

"Veit Weber wurde der Vorgänger Walter Scotts. Eine deutsche Erfindung erhielt wie gewöhnlich, jenseits des Kanals, ihre Ausführung im Großen. Betrachtet man die deutschen Anfänge dieser Romanschule und ihren Zusammenhang mit dem Götz, so muß man eine lobenswerte und poetische Bewegung der damaligen Zeit darin anerkennen, eine Reaktion gegen die gelehrte Trockenheit der Geschichte und eine Ahnung, ein Bedürfnis lebendiger Gegenwart. Allein sie hätte die Revolution nicht überleben sollen, sie hätte der wirklich anbrechenden Zeitgeschichte ihre Talente abliefern sollen. Als Walter Scott sich an ihre Spitze stellte und seine Feudalromane schrieb, reagierte sie gegen das Leben der Gegenwart und trug, glaubt mir, das Ihrige dazu bei, das so hoffnungreich bewegte Europa mit ihren alten Historien und Wiegenliedern einzuschläfern und um das Gefühl und die Tat der Gegenwart zu betrügen. Sie verdarb die Geschichte und die Gegenwart zugleich. Sie weckten scheinbar die Toten und machte die Lebendigen scheintot—träumerisch."[3]

He damns with faint praise, only to condemn finally the hybrid genre—as unhistorical, without content and unpoetical.

"Ich verkenne nicht das große Verdienst der neueren historischen Romanschule, deren Stifter er war. Ich setze es hauptsächlich darin, daß sie den Leserkreis unendlich erweitert und gleichsam zur Literaturfähigkeit des ganzen Publikums den ersten Grund gelegt hat. Allein sie hat überall nur eine äußerliche Bewegung, flüchtige und bald vergessene Eindrücke hervorgebracht. Sie hob nicht, wärmte nicht, begeisterte nicht.

Wie konnte sie das? Sie zeigte keinen Gehalt. Den der Zeit versagte sie sich selber, den der Poesie verweigerte ihr die Muse."

JOHN WHYTE

THE COLLEGE OF THE CITY OF NEW YORK

[1] *Aesthetische Feldzüge*, 29–30.

[2] *Wanderungen durch den Tierkreis*, 257.

[3] *Wanderungen durch den Tierkreis*, 251.

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswigholstein, Hamburg und Lübeck. Band V, 1. 2. Herausgegeben von Harry Schmidt, Kiel. Verlag des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg. 1926.

This Year-Book, consisting of scholarly researches in the history—both cultural and physical—of the German territory north of the Elbe, was founded in 1922, and, in spite of inflation, unemployment and all the other forms of economic disaster prevalent during these years in Germany, has been kept up since then year after year, steadily growing in bulk, scope, and intrinsic excellence. Among the contributors, besides the accomplished editor himself, well-known for his penetrating studies in German and Dutch painting of the seventeenth century, there appear many of the best names in philology, the history of literature and art, as well as political science at the higher institutions of learning in Kiel, Hamburg, Lübeck, Flensburg, and other North-German cities, as for instance, the Anglicist Holthausen, the Low-German specialist and reviver of Low-German comedy Mensing, the art historians Dammann, Sauerlandt, and Haupt, the historian of the nineteenth century national movement and Schlegel biographer, Otto Brandt, and similar men. The variety of themes treated may be indicated by such subjects as: a new Schleswigholstein form of the Siegfried saga; the relation of Low-German to High-German in Klaus Groth's prose; popular speech and folk-lore in Theodor Storm; Gerstenberg and Gleim; Storm and Eichendorff; North-Frisian literature; Schleswigholstein hymn writers; the city of Kiel in literature; Helgoland house-emblems; Lübeck terra cotta art; the influence of the Netherlands upon seventeenth century Schleswigholstein architecture; religious currents in Schleswigholstein from the Reformation to the present time; the conflict between the German and the Danish propaganda in North-Schleswig; the tragic element in Schleswigholstein history.

None of the volumes of the series compares in wealth of material and stateliness of make-up with the current one. It was indeed found necessary to divide it into two separate parts, the first dealing with subjects of history, literature, and art, the second with questions of biology and plant-geography. The former alone contains 599 octavo pages, with 105 illustrations.

The whole series is a splendid example of the eager scholarly activity going on in the most northern outpost of present day German national life. In this country, it should not only be welcomed by special friends and students of North German civilization, but should be part of the equipment of all seminary libraries for Germanic studies in general.

KUNO FRANCKE

HARVARD UNIVERSITY

KARL LOKOTSCH. *Etymologisches Wörterbuch der Europäischen (Germanischen, Romanischen, und Slavischen) Wörter Orientalischen Ursprungs.* "Indogermanische Bibliothek," herausgegeben von H. Hirt und W. Streitberg, Heidelberg, 1927.

No doubt there is real need for a work like the one before us. The task is an ambitious one and can only be accomplished by a scholar of unusual linguistic equipment. This equipment the author certainly does possess.

That the information about words of Oriental origin given in our standard dictionaries is often vague and even incorrect may be conceded. The ultimate

Digitized by Google

Oriental origin is seldom given, and for a complete history of the transmission of a word into a European language this information may be necessary. But this is not always the case. Take for instance the word *Karawane*, which according to the dictionaries derives from the Persian *kārwān*. Lokotsch traces the word still further back to a Sanskrit *karabha* (camel), though this is not quite certain. Even if it were, not much would be gained for the scholar who is not an Orientalist. After all, the form of the word in the European languages is based on the Persian. The exact way of its transmission, which is a matter of interest, is not given at all. In this respect more can be obtained from Skeat or Weigand. But for most words listed in the book the information as to origin and transmission is so complete that criticism is out of place. We refer as examples to *Mütze*, *Schaube*, *Zucker*.

The chronological factor is of great importance. Words that came in before printing have changed far more than those coming in afterwards. *Kaffee*, *Kaviar*, *Maharadscha*, *Diwan* etc. are pretty much alike in all European idioms, and have changed but little from their original Oriental form, whereas for words like *Sarazene*, *Algebra*, *Marzipan*, *Zucker* etc. the Oriental provenience is entirely obscured.

As for the number of Oriental words and their distribution in the different European languages there is, as might be expected, much variation, depending on differences in intimacy and frequency of contact. Thus the Slavic idioms, particularly those of the Balkan peninsula, have far more such words than Germanic and Romance speech. Again Rumanian, Bulgarian and Serbian have many Oriental words in common not found elsewhere in Europe. Usually Turkish has served as the medium of transmission. Furthermore each one of these idioms has Oriental material peculiar to itself e.g. Rum. *chiulhan* (banquet) and *cuca* (a prince's cap)—both from Turkish. How deeply the Oriental influence has penetrated into the Balkans is shown by the fact that in their languages are found not only nouns and verbs, but also particles borrowed from Turkish, Arabic and Persian. Thus Pers. *magar* (even if) occurs in modern Greek and Rum., Pers. *hīc* (nothing at all) in Rum., Bulg. and Serb.; Arabic *kaif* (how) in Rum. Bulg. Serb. in the sense of "pleasure," while in Polish it has come to mean "siesta." In all these cases Turkish has been the medium of transmission.

Spanish, as may be expected, has its quota of Arabic words not found elsewhere, e.g. *hacino* (sad), *hasta* (until), *aloque* (bright red), etc. The same is true of Sicilian which has vocables like *naffata* (blister), *musa* (banana) *giucco* (stupid).

Coming to the German part of the dictionary our etymological knowledge is frequently furthered by the more copious Oriental material offered here. Thus the history of the word *Marzipan* is completely elucidated, whereas in the ordinary dictionary the Oriental origin is ignored or the etymology is given as dubious (*Oxford Dict.*). For *Koffer* the ordinary etymology carries us back no further than a Latin-Greek *cophinum;* Lokotsch adds interesting material showing intermediation of Arab. *kuffa*, itself borrowed from the Greek, and makes clear the change in form for French resulting in the ending -er. Words like *Bronze*, *Muskete*, *Schaube*, for which a purely European origin is usually given, are now traced to Oriental basic forms. *Zote*, on the etymology of which there is much uncertainty of opinion, is referred to Hebrew *Šote* (stupid) and connection with French *sot* taken for granted. This, however, is not at all certain. Kluge is doubtful, Weigand-Hirt rejects it as unlikely and suggests as a parallel *Zotte*, *Zeute* (Ausgießer am Gefäß). The *Oxford Dict.* says "probably of Teutonic origin" and Körting in the *Etym. Wörterb. d. fr. Spr.* calls it "ein Wort dunkler Herkunft." Lokotsch makes no attempt to explain the discrepancies in initial s and z and therefore does not settle the question.

Digitized by Google

Some slang-words and phrases are also now better explained than heretofore by giving their Oriental origin. See *beschummeln*, *Kluft* (in the sense of garment), *Teekessel* (for teacher), *Stuß*. The expression *mausetot*, instead of the obvious explanation in Weigand, is plausibly connected with Hebrew *mūθ*, though the statement is qualified by a careful "vielleicht."

A number of Middle High German words come in for discussion as of Eastern origin. *Schaggūn* (only one instance given in Lexer II, 635) is traced to Persian *chaugān* (club used in polo) and this in turn to Prakrit *chaugāna*. *Siclatum* (Lokotsch writes *siklatun*) "golddurchwirkter Seidenstoff" is referred to Arabic *siklāt*, which itself is from Greek. Somehow in this connection Persian *Sākirlat* (1794) is cited, although the connection is anything but clear. Besides the word is Arabic not Persian, though it is listed in Persian dictionaries.

For the student of medieval literature some etymologies will prove interesting. The theory that looks to an Oriental origin for the Grail-legend will get support from the explanations offered here for *Gral* and *Parzivāl*. The author discards all the current etymologies for these names and assigns to both Oriental provenience. Gral, we are told (731), is the Hebrew *gorāl*, a sort of prophetic stone foretelling the future. Books on omens and prognostication were written in Arabic in Spain and thence passed into other lands in Hebrew versions entitled *sefer goraloθ*. This title came to mean the mysterious prophetic stone itself and from this the Grail began. Against this explanation it may be urged, however, that it bases itself exclusively on Wolfram's conception of the Grail as a stone and takes into account only one feature—the prophetic gift. It does not settle the much debated question of the origin of the mysterious relic. It does however, strengthen the theory that Wolfram was influenced by Spanish-Hebrew-Arabic sources (see Golther, *Parzivāl und der Gral*, p. 207 f.) and prepares us to take more seriously the derivation of the name *Parzivāl* from the East. Of course the Görres-Wagner "pure fool" etymology will not be resurrected. The Arabic basic form is postulated as *fāris-u'l-fāl*, or more precisely slightly Persianized (by the insertion of the izafet i) as *Fāris-i-fāl* and would mean "Ritter des (guten) Loses." This form was suggested by Bergmann and adopted by Hertz in his Parzivāl translation but rendered "der unwissende Ritter." In this connection it may be pointed out that a Massai-tale has been adduced in which the traits of the idyl of Parzivāl's youth are all to be found (see Jacob, *Der Einfluß des Morgenlandes auf das Abendland* u.s.w., p. 65) and that an Arabic intermediary may still be discovered.

Alphabetical indices of the words in European languages treated under the headings of Oriental words make this book of practical use for the non-Oriental scholar. Altogether it should prove decidedly stimulating and useful to all scholars interested in linguistic studies.

ARTHUR F. J. REMY

COLUMBIA UNIVERSITY

LECOUTERE, DR. C. P. F., *Inleiding tot de Taalkunde en tot de Geschiedenis van het Nederlandsch*. Derde Druk bewerkt door Dr. L. Grootaers. Groningen: J. B. Wolters.

VAN DER MEER, M. J., *Historische Grammatik der niederländischen Sprache*. 1. Band: Einleitung und Lautlehre. Heidelberg: Carl Winter.

Dr. Grootaers' new edition of Dr. Lecoutere's well-known manual is practically a new book and, as it should be, a better book than the one it supersedes. It was to

Digitized by Google

be expected that Dr. Grootaers, being the leading authority on the Dutch dialects of Belgium, would emphasize more strongly than his predecessor did the importance of phonetic studies, and the result of his revision is an entirely new and excellent chapter on the physiology of sounds. The volume, as the title indicates, deals with the study of languages in general. The discussion, in the second half, of the history of Dutch is subordinate to the first in extent and in purpose, and merely serves to exemplify in the language best known to the students for whom the book is intended the principles set forth in the first and major part. The volume can, therefore, profitably serve as an introduction to Dr. Van der Meer's historical grammar of the Dutch language, which takes the knowledge Dr. Grootaers' book imparts for granted and leads the student thus equipped straight into the maze of Dutch speech in all its variety. Dr. Van der Meer starts with a valuable survey of Netherlands dialects and of the offshoots of Dutch in South Africa, Ceylon, the West and East Indies and North America. The author ascribes to the Dutch language in New York a greater tenacity than it actually had. The Dutch school there did not remain the official city school until 1776; it lost that status in 1674 and was, from that time on, merely the parish school of the Dutch Reformed congregation. The retention of Dutch as the vehicle of instruction should, consequently, not be cited as proof of its wide prevalence in the second half of the eighteenth century. In fact, the Dutch consistory itself complained in 1763 of its imminent extinction, and nine years earlier William Livingstone wrote: "The Dutch tongue, once the common dialect of this province, is now scarcely understood, except by its more ancient inhabitants."

The next chapter reviews the early stages of the development of the language down to the division of the Netherlands into a free northern half and a southern half under Spanish rule, and sketches the gradual growth of a literary standard which had its origin in the south and, after its adoption by the north, retained so many traces of its Flemish origin that the written language of present-day Holland is still strikingly different from the spoken one, which is based on the dialect of Holland.

The phonology takes up the rest of this first volume. With painstaking and, I must confess, painsgiving thoroughness Dr. Van der Meer passes the sounds of modern Dutch in review. The excellence of his work is marred and obscured by a sad lack of economy in the display of his illustrative matter; or perhaps it was a mistaken notion of economy that made him reluctant to withhold from his reader any item of the collected material. The result is a grammar which, thanks to its exhaustive index, might serve as an etymological dictionary. Another peculiarity of the book is due to the writer's halfhearted departure from his original scheme. It was at first conceived, he tells us, as a descriptive grammar of modern Dutch, but since it was intended for the use of German students, he could not resist the temptation to explain the divergencies between Dutch and German by historical excursions into the past. Hence, also, the inordinate length of the chapter on the influence of French on the language, which the author considers to be a characteristic of Dutch wherein it differs from German. But these faults of composition do not affect the substance of the book. It is a much needed survey of the entire field of Dutch phonology brought up to date by a rich array of references to the literature on the subject which is scattered over a large number of periodicals. No serious student of Dutch who desires something more than a mere reading knowledge of the language can afford to do without Dr. Van der Meer's *Historische Grammatik*.

A. J. Barnouw

Columbia University

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES, OCTOBER–NOVEMBER–DECEMBER, 1927 *

I. General

WILLIAMS, CHARLES A. *Wilhelm Braune.* Necrology. JEGP, XXVI, 4 (October), 603–606.

FROESCHELS, EMIL. *Psychologie der Sprache.* Rev. by Robert J. Kellog, BA, I, 4 (October), 48, 49.

WYPLEL, LUDWIG. *Wirklichkeit und Sprache.* BA, I, 4 (October), 49. (BR)

II. Germanic Philology

LOTSPEICH, C. M. *A Single Principle for English and Primitive Germanic Sound-Changes.* JEGP, XXVI, 4 (October), 467–470.

KRAUS, CARL VON. *Mittelhochdeutsches Übungsbuch.* 2. Auflage. Heidelberg, 1926. Rev. by A. LeRoy Andrews, MLN, XLII, 7 (November), 477, 478.

Icelandic

JOHANNESSON, ALEXANDER. *Hugur og Tunga.* Rev. by Johan Axel Uppvall, SS, IX, 8 (November) 273f. ". . . deals with certain aspects of the Icelandic language, viz. onomatopoeia, transference of words (popular etymology) and interjections."

STURTEVANT, ALBERT MOREY. *Some Adverbial Formations in Old Norse.* MP, XXV, 2 (November), 137–147. I. Adverbial formations of the type ár-deg-is, "early in the day." II. o̧ðru-vísi: -vís: -víss: -vísu: -vísa, "otherwise." III. -vet-n-a: -vit-n-a as the second member of compounds with indefinite force. IV. The intensive prefixes afar-: afr-, ofr-. V. The adverb áðr, "sooner, before."

—— *The Suffix -erni in Old Norse.* SS, IX, 8 (November), 267–270.

ANDREWS, A. LEROY. *The Criteria for Dating the Eddic Poems.* PMLA, XLII, 4 (December), 1044–1054.

—— *Studies in the Fornaldarsǫgur Norðrlanda.* II. *The Hervarar Saga.* MP, XXV, 2 (November), 149–161. ". . . the Hervarar saga as a literary product does not go back beyond the 13th century, probably not beyond the second half of it, when the *fornaldarsaga* as we know it seems to have been in style."

III. Germanic Literatures

German (General)

CLARK, C. M. *The Abbey of St. Gall as a Centre of Literature and Art.* 1926. Rev. by Gordon Hall Gerould, JEGP, XXVI, 4 (October), 585–587.

JENTE, RICHARD. *Morgenstunde hat Gold im Munde.* PMLA, XLII, 4 (December), 865–872.

* Continued from *The Germanic Review*, January 1928. A list of periodicals and abbreviations used is appended.

Digitized by Google

MEYER, J. *Deutsche Volkskunde.* Rev. by Archer Taylor, JEGP, XXVI, 4 (October), 593–595. "The best existing handbook of folklore."

BORCHARDT, RUDOLPH (editor). *Der Deutsche in der Landschaft.* München. Verlag der Bremer Presse. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 16 (November 12), 308.

REHM, WALTER. *Geschichte des deutschen Romans.* Sammlung Göschen, Nr. 229, 956. Rev. by Ernst Rose, BA, I, 4 (October), 51. ". . . indulges in adjectives and pseudo-scientific slang. . . . The American student must be warned against this treatise and be strongly advised to use the far superior works by Rausse and Borcherdt."

VON DER LEYEN, FRIEDRICH. *Geschichte der deutschen Dichtung.* München, 1926. Rev. by Ernst Feise, BA, I, 4 (October), 50, 51. (BR)

ZEYDEL, EDWIN H. *Early References to Storm and Stress in German Literature.* 1926. Rev. by John A. Walz, MLN, XLII, 8 (December), pp. 531–538.

BUTLER, E. M. *The Saint-Simonian Religion in Germany. A Study of the Young German Movement.* 1926. Rev. by W. Kurrelmeyer, MLN, XLII, 7 (November), 482–484. "The book as a whole is a model of perspicacity."

LIPTZIN, SOLOMON. *The Weavers in German Literature.* Rev. by Erwin G. Gudde, PQ, VI, 4 (October), 416. Misses reference to Josef Schiller: *Des alten Webers Klagelied,* Freiligrath's *Wie mans macht,* poems of *Rheinische Zeitung;* "in many respects a valuable contribution to the literary history of the nineteenth century."

ROCKWELL, LEO L. *A Glimpse into the German Mind.* MLJ, XII, 3 (December), 172–179. "Brief comment on a select list of books in English which deal with contemporary German culture."

ELOESSER, ARTHUR. *German Literature To-day.* Nation, 125, 3255 (November 23), 573, 574.

LEWISOHN, LUDWIG. *German Literature.* NYHTB, October 2, p. 9. Discusses Hans Aufricht, Werfel, Hesse, Arnold Zweig, Schnitzler, Heinrich Mann, Thomas Mann, Sudermann, Gabriele Reuter, Schönherr.

—— *German Letter.* NYHTB, October 30, 9.

—— *German Literature.* NYHTB, December 18, 9.

DE LOWIS OF MENAR. *A Letter from Germany.* SRL, IV, 17 (November 19), 328.

RAPIN, RENÉ. *A Letter from Switzerland.* SRL, IV, 13 (October 22), 239.

German (Individual Authors)

ANONYMOUS. *Eulenspiegel Carries off the Parson's Horse* (Reprinted from Thomas Roscoe: *German Novelists,* London). GSAN, 459–461.

—— Walz, J. A.: *Fynes Moryson and the Tomb of Till Eulenspiegel,* MLN, XLII, 7 (November), 465, 466.

—— *Dr. Faust Arranges a Marriage* (Reprinted from Thomas Roscoe: *German Novelists*). GSAN, 461–463.

BEYERLEIN, FRANZ ADAM. *Kain und Abel.* Rev. by H. C. Mitchell, BA, I, 4 (October) 62. (BR)

BLUNCK, HANS FRIEDRICH. *Die Weibsmühle.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 25, 16.

BRENTANO. Mallon, Otto: *Brentano-Bibliographie.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 4 (October) 51. (BR)

BROD, MAX. *Die Frau nach der man sich sehnt.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 25, 16.

Digitized by Google

BÜCHNER. *Dantons Tod.* Rev. SRL, IV, 23 (December 31), 484.

DEHMEL. Lewisohn, Ludwig: *Richard Dehmel.* CAM, 111–120.

DIERS, MARIE. *Die Kinder des Gestürzten.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, October 30, 10.

ERASMUS. Voss, Ernst: *Erasmus Roterodamus in his Relation to Luther and Melanchthon.* JEGP, XXVI, 4 (October), 564–568.

FEUCHTWANGER, LION. *The Ugly Duchess.* Tr. by Willa and Edwin Muir. The Viking Press, N. Y. Rev. by Henry Seidel Canby, SRL, IV, 23 (December 31), 481, 482. Compares Feuchtwanger with Maurice Hewlett.

FLAKE, OTTO. *Sommerroman.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, October 16, 10.

GERSTÄCKER. O'Donnell, George H. R.: *Gerstäcker in America.* 1837–1843. PMLA, XLII, 4 (December), 1036–1043.

GOETHE. *Hermann y Dorotea,* Poema, Poesías varias. Madrid. Rev. by Rudolph Schevill, BA, I, 4 (October), 74. (BR)

GRILLPARZER. Blankenagel, John C.: *Carlyle as a Critic of Grillparzer.* PMLA, XLII, 4 (December), 1027–1035.

GRIMM, JACOB AND WILHELM. *Rumpelstiltskin.* GSAN, 488–491.

GRIMMELSHAUSEN. Könnecke, Gustav: *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens.* Bd. I. *Grimmelshausens Leben bis zum Schauenburgischen Schaffnerdienst.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 4 (October), 51, 52. (BR)

HAECKEL, ERNST. *Himmelhoch jauchzend.* Erinnerungen und Briefe der Liebe. Edited by Heinrich Schmidt. Rev. by Amelia V. Ende, SRL, IV, 19 (December 3), 382.

HANDEL-MAZZETTI, ENRICA VON. *Karl Sand. Das Rosenwunder. Deutsche Passion. Das Blutzeugnis.* Rev. by Sophie R. A. Court, BA, I, 4 (October), 60, 61. (BR)

HAUPTMANN, GERHART. Lewisohn, Ludwig: *Gerhart Hauptmann.* CAM, 121–132.

HEBBEL. Blankenagel, J. C.: *Titus in Hebbel's 'Herodes und Mariamne.'* MLN, XLII, 7 (November), 451–457.

HEILBORN, ERNST. *Tor und Törin.* Reclam (Reprint). Rev. by Harry C. Thurnau, BA, I, 4 (October), 64, 65. (BR)

HEINE. Lewisohn, Ludwig: *Heine.* CAM, 187–193.

—— Browne, Lewis: *That Man Heine.* New York, Macmillan Company. Rev. by Sidney Homer, BTBS, October 22, 3. "As a general biography 'That Man Heine' falls short of the usual standard set for such a book." Rev. by Savel Zimand, NYS, October 22, 12. ". . . intelligent, sympathetic and singularly fascinating account." Rev. by Harry Hansen, Harpers, 931 (December), Among the New Books. "Its weakness is this . . . massing of facts, giving us no study of Heine's poetry as an expression of himself or of his time, and making no attempt to grasp the spiritual changes in the man." Rev. by Norah Meade, Nation, 125, 3257 (December 7), 661, 662. Rev. by Louis Untermeyer, SRL, IV, 19 (December 3), 366. ". . . not *the* life of Heine, . . . as a whole, the documentation is excellent." Rev. CSM, November 2. "The biographer has fashioned a tangible and credible figure." Rev. by Percy Hutchison, NYTBR, November 6, 9, 32. Rev. by Joseph Collins, NYEPLR, October 22, 14. (For a reply to this review by Lewis Browne see NYEPLR, October 29, 13.) Rev. by Herbert Gorman, NYHTB, October 16, 3. Rev. Outlook, 147, 12 (November 23), 379. (BR)

Digitized by Google

HENNINGS, EMMY. *Der Gang zur Liebe.* Rev. by Rose Gabisch, BA, I, 4 (October), 65. (BR)

HOFMANNSTHAL. *Jedermann.* Rev. of Reinhardt Production, Century Theatre, New York, December 7, by Stark Young, NR, LIII, 682, 164, 165. Rev. SRL, IV, 23 (December 31), 484.

HOLLÄNDER, FELIX. *The Sins of the Fathers.* Tr. by Sarah J. I. Lawson. N. Y., Payson & Clarke. Rev. NYTBR, October 16, 22. ". . . has fineness, sincerity and depth."

JANOWITZ, HANS. *Jass.* Rev. BA, I, 4 (October), 65. (BR)

KELLER. *The Virgin and the Nun.* Tr. by Martin Wyness, GSAN, 491–497.

KEYSERLING, HERMANN. *Marriage: A Conflict of Two Ideals.* NYTimes Magazine, December 18, 3, 23.

—— *The World in the Making.* Tr. by Maurice Samuel. Harcourt, Brace & Company, New York. Rev. by Ralph Barton Perry, SRL, IV, 14 (October 29), 253.

—— *Vide* Spengler.

KOTZEBUE. Schneider, Franz: *Kotzebue en España.* MP, XXV, 2 (November), 179–194.

LESSING. Kies, Paul P.: *The Sources of Lessing's 'Die Juden.'* PQ, VI, 4 (October), 406–410. Main sources of '*Die Juden*' are Vanbrugh's '*The Relapse*' (1697) and Farquhar's '*The Beaux Stratagem*' (1707).

LUCKA, EMIL. *Inbrunst und Düsternis.* Stuttgart. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 25, 16.

LUDWIG. *Sport Subdues the German War Spirit.* NYTimes Magazine, December 18, 4, 5.

—— *Bismarck. A Trilogy of Plays.* New York, G. P. Putnam's Sons. Rev. by Walter Prichard Eaton, NYHTB, December 25, 3.

—— *Bismarck. The Story of a Fighter.* Tr. by Eden and Cedar Paul. Boston, Little, Brown & Company. Rev. by Sidney Homer, BTBS, December 17. "No biographer has ever got so far beneath the surface of that enigmatic character. . . . In this truly monumental portrait-biography a new Bismarck moves and speaks, an intense spirit freed at last from pose and legend." Rev. Bookman, LXVI, 4, December, 462–464. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 18 (November 26), 341. Rev. LA, 333, 4317 (November 1), 844. Rev. by Elmer Davis, NYHTB, November 6, 1, 2. Rev. by Lewis Rex Miller, CSM, November 23. " . . . intensely personal biography" . . . "neglects to mention the remarkable series of secret treaties concluded by Disraeli. . . . Moreover, for the years 1885–87, which marked what Professor Fuller has described as the zenith of Bismarck's diplomacy, the materials used are very slight. There is not the least mention of the Schnaebele incidents, nor of the socalled 'false Bulgarian documents,' both of the utmost importance to Bismarck." Rev. ARR, LXXVI, 455, 12. (BR) Rev. Outlook, 147, 12 (November 23), 378. (BR) Rev. by James Truslow Adams, NYS, November 5. Rev. NYEPLR, November 19, 6.

—— *Genius and Character.* Tr. by Kenneth Burke. New York, Harcourt, Brace & Co. Rev. NYTBR, November 27, 1, 18. ". . . a modern Plutarch." Rev. NYEPLR, November 12, 10. Rev. by Elmer Davis, NYHTB, November 6, 1, 2. Rev. CSM, November 18, 10. "Throughout the book there is evidence of high-mindedness and cosmopolitan breadth of view." Rev. by Henry Longan Stuart, NYS, December 17, 10. Rev. Outlook, 147, 10

Digitized by Google

(November 9), 313. Rev. ARR, LXXVI, 455 (December), 12. (BR) Rev. BTBS, December 21, 4. ". . . not the greatest, but . . . the most humanly enjoyable of the Ludwig books which have appeared in the English language."

—— *Napoleon.* Rev. Outlook, 147, 8 (October 26), 251. (BR)

—— *The Son of Man.* Tr. by Eden and Cedar Paul. *Pictorial Review*, New York, XXIX, 3 (December), 7–13, 81–83.

—— *Wilhelm Hohenzollern.* Rev. Dial, LXXXIII, 4 (October), p. 356. (BR) ". . . written with a poison pen." *Wilhelm II.* Rev. by Poultney Bigelow, Forum, LXXVIII, 6 (December), 957, 958.

MANN, HEINRICH. *Mutter Marie.* Rev. by Amelia V. Ende, SRL, IV, 21 (December 17), 455. ". . . told with rare mastery." Rev. LA, 333, 4319 (December 1) (Reprinted from *Times Literary Supplement*, London).

MANN, KLAUS. *The Fifth Child.* Tr. by Lambert Armour Shears. Boni & Liveright. Rev. by Eugene Lohrke, NYS, December 3, 9. Rev. by Arthur Herman, NYEPLR, December 31, 12.

MANN, THOMAS. *A Railway Accident.* Tr. by Winifred Katzin, GSAN, 513–521.

—— Lewisohn, Ludwig: *Thomas Mann.* CAM, 133–145.

MARX. *Vide* Spengler.

MIEGEL, AGNES. *Gesammelte Gedichte.* Jena: Eugen Diederichs. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 4, 8.

MOEBIUS, MARTIN RICHARD. *Verwünschtes Gold.* Rev. by Ernst Feise, BA, I, 4 (October), 53, 54.

NEUMANN, ALFRED. *Der Teufel.* Rev. LA, 333, 4318 (November 13), 431.

POLGAR. *Ja und Nein.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, October 16, 18.

RAABE. Doernenburg, Emil, und Fehse, Wilhelm: *Raabe und Dickens, ein Beitrag zur Erkenntnis der geistigen Gestalt Wilhelm Raabes.* Magdeburg, 1921. Rev. by O. Curme, JEGP, XXVI, 4 (October), 600, 601.

RAFFAUF-LEESER, IRMGARD. *Gedichte.* Stuttgart. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 4, 8, 14.

RATHENAU. Federn-Kohlhaas, Etta: *Walther Rathenau; sein Leben und Wirken.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, November 20, 10, 39.

RATZKA, CLARA. *Das Bekenntnis.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, October 30, 10, 37.

RENKER, GUSTAV. *Der sterbende Hof.* Rev. BA, I, 4 (October), 61, 62. (BR)

REUTER, GABRIELE. *Die Töchter: Der Roman zweiter Generationen.* Rev. LA, 333, 4319 (December 1), 1028 (Reprint from *Times Literary Supplement*, London).

RICHTER, JEAN PAUL. *The New-Year's Night of an Unhappy Man.* Tr. by A. Kenney, GSAN, 463, 464.

RILKE. Lewisohn, Ludwig: *Rilke.* CAM, 146–159.

ROQUETTE, OTTO. *Waldmeisters Brautfahrt.* Reclam (Reprint). Rev. BA, I, 4 (October), 58. (BR)

SACHS. Lussky, George F.: *The Structure of Hans Sachs' Fastnachtspiele in Relation to their Place of Performance.* JEGP, XXVI, 4 (October), 521–563.

SCHERR, JOHANNES. *Menschliche Tragikomödie.* Vols. 1, 2, 3, 4. Reclam (Reprint). Rev. BA, I, 4 (October), 41. (BR)

SCHNITZLER. *Spiel im Morgangrauen.* Rev. LA, 333, 4319 (December 1), 1028 (Reprint from *Times Literary Supplement*, London). *Daybreak.* Tr. by William A. Drake. New York, Simon & Schuster. Rev. by Rose Lee, NYTBR, November 27, 5. Rev. by Ernest Sutherland Bates, SRL, IV, 19 (December 3), 371, 372. Rev. by H. E. Dounce, NYEPLR, November 26, 13.

Digitized by Google

Rev. by Richard Lockridge, NYS, December 3, 10. Rev. by William Kilborne Stewart, NYHTB, December 18, 4, 5.

—— *Flowers.* GSAN, 505–511.

—— *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat.* Berlin, 1927. Rev. BA, I, 4 (October), 46. (BR)

SCHULLERN, HEINRICH VON. *Kleinod Tirol.* Rev. by Ernst Feise, BA, I, 4 (October), 63. (BR)

SEIDEL, INA. *Neue Gedichte.* Stuttgart. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 19 (December 3), 382.

SPENGLER. Fletcher, John Gould: *Spengler, Marx, and Keyserling.* LA, 333, 4316 (October 15), 723–727.

STAVENHAGEN. Stolle, Carl: *Fritz Stavenhagens 'Mudder Mews.'* Rev. by E. Feise, MLN, XLII, 7 (November), 476, 477.

STEHR. *Das Hermann Stehr-Buch.* Eine Auswahl aus seinen weltanschaulichen Dichtungen und Gesprächen von Hans-Christoph Kaergel. 1927. Rev. by Ernst Feise, BA, I, 4 (October), 50. (BR)

STORM. *Immensee.* Edited by B. Q. Morgan and E. O. Wooley. Heath, 1927. Rev. by F. W. Kaufmann, MLJ, XII, 2 (November), 147, 148.

SUDERMANN. Busse, Kurt: *H. S. Sein Werk und sein Wesen.* Rev. by Henry Brennecke, Nation, 125, 3257 (December 7), 660, 661.

—— *The Victim.* Tr. by Ludwig Lewisohn, GSAN, 497–505.

—— *Der Hasenfellhändler.* Rev. BA, I, 4 (October), 59, 60. (BR)

—— *Der tolle Professor.* Rev. by Henry Brennecke, Nation, 125, 3257 (December 7), 660.

—— Zucker, A. E.: *Bismarck the Father in Sudermann's 'Heimat'?* MLN, XLII, 8 (December). Bismarck the model for Oberstleutnant von Schwarze, cp. *Das Bilderbuch meiner Jugend,* Cotta, 1922, 386 ff.

SUPPER, AUGUSTE. *Muscheln.* Rev. NYTBR, October 30, 10, 37. (BR)

THIESS, FRANK. *Abschied vom Paradies.* Stuttgart, 1927. Rev. BA, I, 4 (October), 64. (BR)

—— *The Gateway to Life.* Alfred A. Knopf, New York. Rev. SRL, IV, 21 (December 17), 458. Rev. by Clifton P. Fadiman, Nation, 125, 3255 (November 23). Rev. by Arthur Herman, NYEPLR, November 26, 13. ". . . a powerful and beautiful study of the later years of adolescence." Rev. LA, 333, 4320 (December 15). Rev. by Charles Poore, NYTBR, October 30, 7. Rev. by Paul Crowley, Commonweal, VII, 5 (December 7), 796. ". . . one of the most definitely Teutonic among contemporary German novelists," "excellently translated."

TIECK. *The Friends* (from *Phantasus*). GSAN, 479–488.

WAGNER. *Tannhäuser.* Freely translated in poetic narrative form by T. M. Rolleston. Brentano's, New York. Rev. BTBS, November 5.

—— *Letters of Richard Wagner.* Selected and edited by Wilhelm Altmann. Tr. by M. M. M. Bozman. New York: E. P. Dutton & Co. Rev. BTBS, December 14, 3. "Translation seems for the most part adequately performed." Rev. AM, XII, 48 (December), p. xxxvi. (BR) Rev. by W. H. Haddon Squire, CSM, December 21, 8.

WALDINGER, ERNST. Lewisohn, Ludwig: *An Unknown Poet.* CAM, 213–221.

WASSERMANN, JACOB. *The Beast* (from *Der Geist des Pilgers*). GSAN, 511–513.

—— *World's Ends.* New York, Boni & Liveright. Rev. NYTBR, December 4, 7.

Digitized by Google

WERFEL. *The Man Who Conquered Death.* Tr. by Clifton P. Fadiman and William A. Drake. New York, Simon & Schuster. Rev. by Malcolm Cowley, NYHTB, December 18, 5. Rev. by Arthur Herman, NYEPLR, December 3, 15. ". . . moves tensely and inevitably toward a gigantic climax." Translation "uninspired, careless." Rev. NYS, October 29, 10. Rev. BTBS, November 16, 7. ". . . powerful and penetrating novelette."

ZAHN, ERNST. *Der Liberi.* Verlag der Dt. Dichter-Gedächtnis-Stiftung. Nr. 68. Rev. BA, I, 4 (October), 61. (BR)

ZSCHOKKE, HEINRICH. *The Broken Pitcher.* Tr. by Parke Godwin. GSAN, 465–479.

ZWEIG, STEFAN. *Verwirrung der Gefühle.* Rev. by Ernst Rose, BA, I, 4 (October), 62. (BR) *Conflicts.* Tr. by Eden and Cedar Paul. The Viking Press. Rev. Menorah Journal, XIII, 5 (November), 521, 522. ". . . the technique of suspense is utilized with a freshness and freedom surpassing Stevenson. . . . Yet no one of these stories is a masterpiece. They are all marred with Teutonic verbosity and an occasional overinsistence that recalls the pedagogue." Rev. by Ruth Lechlitner, NYEPLR, October 29, 14. ". . . powerfully done." Rev. by Harry Saltpeter, NYW, October 16, 10M. Rev. LA, 333, 4317 (November 1), 844. ". . . terse realism . . . reminiscent of Chekhov or de Maupassant."

Anthologies

GOLDBERG, KARL. *Deutsche Balladen.* Reclam. Rev. by Ernst Feist, BA, I, 4 (October), 58. (BR)

Die Vergessenen. Hundert Gedichte des XVII. Jahrhunderts. Berlin. Rev. by Ernst Feise, BA, I, 4 (October), 58. (BR)

Die Ausfahrt. Edited by Otto Henschele. Stuttgart. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR, December 4, 14. ". . . does not fully represent the poetry of our time, . . . choice too academic."

Dutch

COUPERUS. *About Myself and Others* (from *Legends of the Blue Coast*, tr. by James Penninck). GSAN, 913–922.

HEIJERMANS, HERMAN. *Chicken.* Tr. by James Penninck, GSAN, 922–925.

—— *The Good Hope.* Rev. of performance at Civic Repertory Theater, October 17, 1927, NR, LII, 674 (November 2), 285. Rev. by Oliver M. Sayler, SRL, IV, 15 (November 5), 275, 276.

VAN EEDEN. *Johannes Attends a Party.* Tr. by James Penninck, GSAN, 903–913.

VAN VORDEN, JOHAN. *Alex' Vrouwen.* Rev. by Henriette Hendrix-Holst, NYTBR, October 9, 2. ". . . a striking rendering of modern youth."

Scandinavian Literatures (General)

BENSON, ADOLPH B. *Scandinavian Influences in the Works of William Dunlap and Richard Alsop.* SS, IX, 8 (November), 239–257.

Icelandic

The Birth of Sinfjotli, the Son of Sigmund. Tr. by William Morris and Magnusson. (Reprint.) GSAN, 1052–1054.

EDDISON, E. R. *The Sagas and Iceland of Today.* Bookman, LXVI, 4 (December), 384–392.

Digitized by Google

Danish

COMMAGER, HENRY. *Freedom of the Press in Denmark.* SS, IX, 8 (November), 258–266.

ANDERSEN. *What the Old Man Does Is Always Right.* GSAN, 1054–1058.

BANG, HERMANN. *Irene Holm.* Tr. by Jacob Wittmer Hartmann, GSAN, 1065–1073.

—— *The Pastor.* Tr. by Henry Commager, ASR, XV, 12 (December), 749–753.

BLICHER, STEEN STEENSEN. Hans Brix: *S. S. Blicher.* ASR, XV, 10 (October), 595–601. Biographical.

—— *Gypsy Life.* Tr. from the Danish by Henry Commager, ASR, XV, 10 (October), 602–606.

BRANDES, GEORG. Lewisohn, Ludwig: *Georg Brandes.* CAM, 194–199.

JACOBSEN, JENS PETER. *The Plague at Bergamo.* GSAN, 1058–1065.

MICHAELIS, KARIN. *Bibi.* Tr. by Lida Siboni Hanson. Rev. by Marian Van Rensselaer King, NYW, December 4, 11M. Rev. ASR, XV, 12 (December), 760. (BR)

—— *Venture's End.* Rev. NYS, November 26, 10.

Norwegian

BEYER, HERALD. *Norwegische Literatur.* Breslau. Rev. by Allan W. Porterfield, SRL, IV, 14 (October 29), 258.

LARSEN, HANNA ASTRUP. *Recent Books in Norway.* ASR, XV, 11 (November), 690–692. Brief reviews of works by Undset, Sandel, Glöersen, Haukland, Bull, Duun, Fönhus, Kinck, Wildenvey, Bukdahl.

BJÖRNSON. *Fidelity.* Tr. by R. B. Anderson, GSAN, 1074–1076.

HAMSUN, KNUT. *Landstrykere.* Rev. by Julius Moritzen, SRL, IV, 18 (November 26), 348.

KIELLAND, ALEXANDER. *At the Fair.* Tr. by William Archer, GSAN, 1081–1086.

KINCK, HANS E. Bukdahl, Jörgen: *Hans E. Kinck.* ASR, XV, 10 (October), 589–594. Discusses works.

LIE, JONAS. *The Story of a Chicken.* Tr. by Anders Orbeck, GSAN, 1077–1081.

MUNCH, PETER ANDREAS. *Norse Mythology. Legends of Gods and Heroes.* In the revision of Magnus Olsen. Tr. by Sigurd Bernhard Hustvedt. New York, 1926. Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVI, 4 (October), 587–590. Rev. Dial, LXXXIII, 4 (October), 357. (BR)

ZWILGMEYER, DIKKEN. *Inger Johanne's Lively Doings.* Tr. by Emilie Poulsson, ASR, XV, 12 (December), 760.

ÖRJASÆTER, TORE. *Yule.* Tr. by Phillips Dean Carleton, ASR, XV, 12 (December), 753.

Swedish

PAXSON, HENRY D. *Where Pennsylvania History Began.* Rev. by Axel Johan Uppvall, SS, IX, 8 (November), 275, 276. "The significance of Colonel Paxton's book lies in the fact that a few sturdy Swedes set up and maintained for years the first legal government within the boundaries of the present State of Pennsylvania."

FITINGHOFF, LAURA. *Children of the Moor.* Tr. by Siri Andrews. Rev. ASR, XV, 12 (December), 760. (BR)

FORSSLUND, KARL-ERIK. *A New Tree in the Forest.* Tr. from the Swedish by E. G. Nash, ASR, XV, 10 (October), 618–620.

Digitized by Google

HEIDENSTAM, VERNER. *The Fig-Tree.* Tr. by Charles W. Stork, GSAN, 1105, 1106.

LAGERLÖF, SELMA. *Charlotte Lowenskold.* Tr. by Velma Swanston Howard. N. Y., Doubleday, Page & Co. Rev. NYTBR, October 23, 6, 7. Rev. by Dorothea Lawrance Mann, NYEPLR, November 26, 13. Rev. by Alice Beal Parsons, NYHTB, October 23, 5. Rev. NYW, December 11, 11M. Rev. BTBS, December 17. (BR) Rev. ASR, XV, 12 (December), 759. (BR)

—— *The Outlaws.* Tr. by Grace Isabel Colbron, GSAN, 1091–1104.

MOLIN, PELLE. *Bear Solomon.* Tr. by Lisa Lindquist and Mary S. Walker, GSAN, 1106–1113.

STRINDBERG. *A Funeral.* GSAN, 1086–1091.

—— Palmblad, Harry V. E.: *Strindberg's Conception of History.* Rev. by Adolph B. Benson, SS, IX, 8 (November), 271–273.

TOPELIUS, ZACHARIAS. *Canute Whistlewinks and Other Stories.* Tr. by C. W. Foss. Rev. ASR, XV, 12 (December), 760.

List of Periodicals Used and Abbreviations

(BR) = brief review

AM.....American Mercury, New York, N. Y.
ARR.....American Review of Reviews, New York, N. Y.
ASR.....American Scandinavian Review, New York, N. Y.
Atlantic Monthly, Boston, Mass.
Bookman, New York, N. Y.
BA.....Books Abroad, Norman, Oklahoma.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Mount Morris, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GR.....Germanic Review, New York, N. Y.
GBM.....Golden Book Magazine, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
JEGP.....Journal for English and Germanic Philology, Urbana, Ill.
LD.....Literary Digest, New York, N. Y.
LA.....Living Age, Boston, Mass.
Menorah Journal, New York, N. Y.
MLJ.....Modern Language Journal, Menasha, Wisconsin.
MLN.....Modern Language Notes, Baltimore, Maryland.
MP.....Modern Philology, Chicago, Ill.
Nation, New York, N. Y.
NR.....New Republic, New York, N. Y.
NAR.....North American Review, Concord, New Hampshire.
Open Court, Chicago, Ill.
Outlook, New York, N. Y.
PQ.....Philological Quarterly, Iowa City, Iowa.
Poetry, Chicago, Ill.
PMLA.....Publications of the Modern Language Association, New York, N. Y.
SRL.....Saturday Review of Literature, New York, N. Y.

Digitized by Google

SS.....Scandinavian Studies, Menasha, Wisconsin.
Scribner's, New York, N. Y.
SP.....Studies in Philology, Chapel Hill, North Carolina.
Theatre Arts, New York, N. Y.
VQR.....Virginia Quarterly Review, University, Va.
World's Work, Garden City, N. Y.
YR.....Yale Review, New Haven, Connecticut.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS.....Boston Transcript Book Section, Boston, Mass. (Wed. and Sat.).
CSM.....Christian Science Monitor, Boston, Mass. (Wed. and Fri.).
NYEPLR..New York Evening Post Literary Review, New York, N. Y. (Sat.).
NYHTB...New York Herald and Tribune Books, New York, N. Y. (Sundays).
NYS.....New York Sun, New York, N. Y. (Saturdays).
NYTBR....New York Times Book Review, New York, N. Y. (Sundays).
NYW.....New York World, New York, N. Y. (Sundays).

List of Books Indexed and Abbreviations

GSAN.....*Great Stories of All Nations.* Edited by Maxim Lieber and Blanche Colton Williams. New York, Brentano's, 1927.
CAM.....Lewisohn, Ludwig: *Cities and Men.* Harper & Brothers, New York, 1927.

H. G. WENDT
NEW YORK UNIVERSITY

BOOKS RECEIVED

Danton, George H., *Germany Ten Years After.* Boston: Houghton Mifflin Co., 1928. X, 295 pp. $3.50.

Deutschland. Lesebuch für studierende Ausländer. Hrsg. von Karl Remme. Berlin: Akademisches Auskunftsamt, 1928. XVI, 428 pp.

Die Gandersheimer Reimchronik des Priesters Eberhard, herausgegeben von Ludwig Wolff. "Altdeutsche Textbibliothek," Nr. 25. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. XLII, 79 pp. Mk. 3.

Priester Wernher, *Maria, Bruchstücke und Umarbeitungen,* herausgegeben von Carl Wesle. "Altdeutsche Textbibliothek," Nr. 26. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. XVI, 253 pp. Mk. 5.

Teske, Hans, *Das Eindringen der hochdeutschen Schriftsprache in Lüneburg.* Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. XV, 176 pp. Mk. 9.

Trenkler, Klara, *Studien über den Gebrauch des Partizips in Goethes Dichtersprache.* "Prace Filologiczne," T. XI. Warszawa: 1927. 139 pp.

Liptzin, Solomon, *Lyric Pioneers of Modern Germany.* New York: Columbia University Press, 1928. 187 pp. $2.75.

Perquin, Dr. N., S.J., *Wilhelm Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung.* Amsterdam: H. J. Paris, 1928. XVI, 302 pp. Flor. 5.90.

Drei Lygisǫgur, herausgegeben von Åke Lagerholm. "Altnordische Sagabibliothek," Nr. 17. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. LXXXV, 189 pp. Mk. 13.

Vogt, Walter Heinrich, *Stilgeschichte der Eddischen Wissensdichtung.* Erster Band: *Der Kultredner.* "Schriften der baltischen Kommission zu Kiel," Band LV, erster Teil. Breslau: Ferdinand Hirt, 1927. 170 pp.

Digitized by Google

NOTES

The Linguistic Institute of the Linguistic Society of America.—The Linguistic Society of America has undertaken to provide a common place of meeting for all interested in the scientific study of language. Yale University has generously put its facilities at the disposal of the Institute for the period that it will be in session, July 9th to August 17th, 1928. Scholars will find here a comfortable summer for their own investigations and ample opportunity for conversation with other scholars of similar interests. They may have access to the University Library throughout the summer. For graduate students elementary and advanced courses are offered, for which prominent universities have agreed to give the same graduate credit that is given in university courses.

Of especial interest to students in Germanics will be the course given by Dr. E. Prokosch, Professor of Germanic Philology at New York University, *Introduction to Linguistic Science*, and the course on *Recent Theories of Linguistic Science* offered by Dr. K. Reuning of the University of Breslau. Professor Emeritus H. Collitz will offer *Gothic and Comparative Germanic Philology;* Professor Shumway the *History of the German Language* and *Old High German;* Professor Flom will offer *Old Norse* and Professor Malone *Old English.* Other courses in Indo-European and other language groups are announced.

A descriptive circular containing the full announcements of the Institute may be had of the Director, Professor E. H. Sturtevant, Box 1849 Yale Station, New Haven; or from Professor R. E. Saleski, Bethany, W. Va.; or from Professor R. G. Kent, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Fellowship in a German University.—A fellowship of the value of $1500 has been established by the Germanistic Society of America, Inc., for an American student who contemplates studying some phase of German civilization at a German university.

The fellowship is open both to men and to women. Applicants must be under thirty years of age.

The successful candidate will be required to leave for Germany by August 1 or earlier if possible, in order to devote himself to the practice and study of oral, German until the time of the official opening of the university (about October 15), when he will be expected to matriculate for the winter and summer semesters.

The fellowship will be administered by the Institute of International Education through its Germanistic Society Fellowship Committee. Application blanks, properly filled out and accompanied by all required credentials, must be in the possession of the Committee by May 1, 1928. Awards will be announced by May 15.

Full information and application blanks may be obtained by addressing

GERMANISTIC SOCIETY FELLOWSHIP COMMITTEE,
Institute of International Education,
2 West 45th Street, New York, N. Y.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. III — JULY, 1928 — No. 3

TWO COLLECTIONS OF GERMAN ELEGIES OF THE EIGHTEENTH CENTURY

BY ROBERT BRUCE ROULSTON

IN studying historically the development of any specific type of literature, it is of interest to note the contemporary point of view as evidenced in collections and anthologies. In publishing such a collection the editor assumes, whether correctly or not, that he is choosing characteristic specimens of his own day and generation. His object is to bring together the best of the *genre*, or at least what he himself considers to be the best, as the personal element must enter largely into his choice. His own knowledge of the literature and his good taste must necessarily play a rôle in such selections. His collection may also be based upon a special theory of the type in question, whether that theory be his own or one to which he subscribes. It is from these points of view that we wish to discuss two collections of German elegies of the eighteenth century. Although they are quite important in the study of the German elegy of the eighteenth century, they have become somewhat rare and most references to them are both inaccurate and incorrect.

The first of these collections is entitled *Elegieen der Deutschen, aus Handschriften und gedruckten Werken*, Lemgo, im Verlage der Meyerschen Buchhandlung, 1776, 2 vols., 376 pages (numbered consecutively [1]). There is no preface. The "Nachschrift statt der Vorrede," at the end of the second volume, is signed "H.** den 1ten Jul. 1774." The editor was Klamer Eberhard Karl Schmidt, of Halberstadt.

[1] Because of this consecutive numbering Schmidt's work is frequently incorrectly referred to as to number of volumes and pagination.

Digitized by Google

The work contains 115 poems, although in reality there are but 114, as the same poem occurs twice under different titles: "Als sie seiner Liebe mit Kaltsinn begegnete" (II, 331), signed Dt, and "Als dem Dichter in seiner Lieb' einige Hofnung gemacht wurde. Nach Heinrich von Morunge" (II, 360), signed –CH–.[2] Thirty-two different authors are represented. Gleim contributed 19 elegies, Klopstock 18, J. G. Jacobi and Frau Karschin 6 each, Kleist, Ramler, and Haller 5 each, Karl Wilhelm Müller, Joachim Chr. Blum, and Friedrich Schmit(t) 3 each, Heinse, Opitz, Hölty, and J. Aug. v. Beyer 2 each, and Wieland, Uz, Eschenburg, J. F. Hahn, Frau Unzerin, Gotter, Bodmer, J. Hinrich Thomsen, L. G. Crome, Bürger, J. Tobler, J. M. Miller, J. Benj. Michaelis, H. C. Kretsch, Boie, J. F. Schmidt, Ph. Ernst Rauffseisen, and Barkhausen 1 each. There are besides five poems signed "Ungenannter." Some of these may readily be identified. "Die Mädcheninsel" (I, 105), by Johann Nikolaus Götz, Ramler's "Anonymus," first appeared anonymously in C. H. Schmid's *Anthologie der Deutschen*, 1772, III, 297–304. This was probably Schmidt's source as he was hardly aware of Knebel's reprint (1773) and the appearance of the poem in the *Göttinger Musenalmanach* for 1775 came too late for his purpose. "Auf einen Taubenschlag" (I, 74), by Johann Martin Miller, was taken from the *Göttinger Musenalmanach* for 1773, where it appeared (p. 164) under the title "Elegie auf einen Taubenschlag," signed Ll. The poem is to be found with variants in Miller's *Gedichte* (1783) with the title again changed to "Daphnens Elegie auf ihre Täubchen." "Der Traum" (I, 76), by Hölty, also appeared in the *Göttinger Musenalmanach* for 1773, signed Y. "Der Verfasser der Kirschen" is cited as the author of "Daphne" (II, 179). The poem is therefore by Heinse. According to the testimony of his son,[3] "Diese Sammlung enthält von Klamer Schmidt selbst 8 Gedichte." Of those signed with a cipher two are to be found

[2] Goedeke 4^1, 960, states the collection "enthält 116 Stücke." The statement is based upon the numbering found in the *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1778*, where (p. 90) the same poem is counted twice as numbers 28 and 29. Many of the references to this work in Goedeke are inaccurate.

[3] *Leben und auserlesene Werke.* Herausgegeben von dessen Sohne Wilhelm Werner Johann Schmidt und Schwiegersohne Friedrich Lautsch. Stuttgart und Tübingen, 1826–28, 3 vols.; I, 306.

Digitized by Google

in Schmidt's complete works as numbers 18 and 21 of the *Elegieen und Phantasien nach Petrarka's Manier:*[4] "Abschiedsheroide an Lina" (I, 50), signed J, under the title *Julius an Lina* and in a revised form, and "Triumph der Trennung" (I, 37), signed Ch, under the same title but revised and shortened. Of the remaining poems with a cipher "An die Nachtigall" (II, 277), signed Ch; "Sestilus und Himmia" (II, 187), signed D; "Diogenes Soliloquium beym Untergange der Sonne" (II, 188), signed –M–; "Als sie seiner Liebe mit Kaltsinn begegnete" (II, 331), signed Dt; "Als dem Dichter in seiner Lieb' einige Hofnung gemacht wurde. Nach Heinrich von Morunge" (II, 360),[5] signed –Ch–; and "Walther von der Vogelweide an seinen Geist" (II, 361), signed –Dt–, may with some degree of certainty be assigned to Schmidt although not found in his complete works. "Der schönste Gürtel" (I, 62) and "Athamas gräbt Emiliens Namen in einen Felsen am Ufer des Meers" (II, 245), signed Q, one would assume to be by Götz as that was the favorite cipher used by Ramler in publishing Götz's poems in the various periodicals. They are also actually contained with minor variants in Ramler's edition of Götz's poems,[6] II. Theil, p. 67, and I. Theil, p. 80. This leaves but two unidentified poems in the collection. Among those signed "Ungenannter" are "Kaiser Heinrichs Minnegesang" (I, 70) and "Das schöne Kind, Nach Meister Hadloub" (II, 327).[7]

There are but three poems in the whole collection which have specifically the title "Elegie": Gotter's translation of Gray's *Elegy* (I, 81); Müller's "Nachahmung der ersten Elegie des Tibulls" (I, 45); and "Elegie des Semida" (aus dem vierten Gesange des Messias) (I, 63), which has received its title from the editor. It should be noted, however, that a few of the other poems had originally appeared under this title. With these

[4] *l. c.*, II, Buch IV, 238, 247.

[5] As noted above two of the poems are but the same poem under two different titles. This leaves Schmidt only seven poems in the collection.

[6] *Vermischte Gedichte von Johann Nikolas Götz.* Herausgegeben von Karl Wilhelm Ramler. Mannheim 1785.

[7] In the *Almanach der deutschen Musen* for 1777 and 1778, which has since become accessible, a list of the poems in the *Elegien* may be found, 1777, p. 103 ff., 1778, p. 89 f. "Der Traum," by Hölty, and "Daphne," by Heinse, have been identified in the *Almanach.*

Digitized by Google

few exceptions the editor has taken the responsibility in making his collection without regard to the purposes of the different authors. No attempt at a systematic arrangement of the elegies according to subject matter has been made, and the editor has abstained from the changing and correcting so common to contemporary anthologies. In fact, he considers this a special merit of his own collection.[8] If we except Opitz's Alexandrines with alternating feminine and masculine endings which were intended to represent the elegiac distich, no imitations of the classic meter of the elegy are to be found in the work aside from four "antikisierende" poems of Klopstock. The variety of meters is great, for, as stated by the editor, the metrical form of the poems did not influence him in making his selections.

In the "Nachschrift statt der Vorrede" the object of the editor in making the collection is set forth and his views with regard to the theoretical conception of the elegy thus expressed:

> Ich hab' es versucht, den Liebhabern der Elegie eben den kleinen Dienst zu erweisen, den unser Ramler den Freunden der Chansons erwiesen hat. Die sanftere, rührende Empfindung wird darüber nicht böse werden, wenn sie ihre Reichthümer hier neben einander aufgestellt sieht: und vielleicht ist die Treue, womit ich das bewerkstellige, ein Verdienst mehr! (II, 373 f.)
>
> Ich hab', ohne auf die äußere Dichtungsform zu rechnen, nach dem Begrif gesammlet, den die Berliner im 212ten Litteraturbriefe von der Elegie festgesetzt haben. Ihrer Theorie zufolge, ist die Elegie der poetische Ausdruck unserer vermischten Empfindungen, das heißt, unserer, von der wieder auflebenden Lust, schon etwas gemilderten Traurigkeit. Nach dieser Idee haben wir mehr Elegieen als die Britten, aber noch lange nicht so viel als die Italiäner aufzuweisen, bei welchen überhaupt diejenige Art der Freude, die mit einem leichten, reizenden Nebel bedeckt ist, zu Hause zu seyn scheint. Der unsterbliche Liebhaber der schönen Laura hat den Ausdruck derselben am meisten in seiner Gewalt: vielleicht, daß das tiefere Eindringen in seinen Geist, vereinbart mit dem Studium der Minnesinger, deren elegische Einfalt Hr. Gleim so glücklich kopiirt hat, dereinst einen eigenthümlichen deutschen Elegieen-

[8] II, 374f. "Meine Leser werden es mir Dank wissen, daß ich ihnen die Elegieen der Deutschen unverstümmelt in die Hände gebe. Mit der winzigsten Mühe von der Welt, hätte man hie und da Ausdruck und Wendung, bei einigen Elegieen aus der ersten Epoke, mehr runden und veredeln können. Allein ich fühlte mich nicht dazu bestellt, in eines andern Eigenthum den Pflug zu wenden."

Digitized by Google

dichter bilden, woran es uns bis jetzt noch zu fehlen scheint (II, 375 f.).

Although Schmidt calls his collection *Elegieen der Deutschen*, in many respects the work does not deserve this title. The scope is much too narrow. In examining the list of authors one becomes more and more convinced of the personality, so to speak, of the book. With but few exceptions, the authors were friends of Schmidt, personal or literary, or stood in more or less close relationship with him or the literary school to which he belonged. Opitz alone is represented among the authors of earlier periods of the literature. Klopstock could not well be omitted. Most of the poems were written but a few years before the collection was made. And yet this close connection between the editor and his work lends no small amount of interest to it. All those features which go to make up his own work, and all influences which had shared in his own literary development are given a large place by him in the collection. The work is thus a personal production and represents the literary creed of its editor and his school in the department of the elegy. This can also be clearly seen in the "Nachschrift."

Schmidt was a member of the Halberstadt literary circle which enthroned Gleim as its leader. Nothing is so interesting and at the same time so pathetic about Schmidt as his lasting admiration for Gleim, who for him represented the acme of literary perfection. He personally also plays his own modest rôle in the history of the German elegy, although here he is not so important as in the case of the sonnet. Besides Gleim, the chief literary influences, which have left their mark on Schmidt's work, were Petrarch and the Latin classics. Through his study of the former he was led to reintroduce the sonnet into German literature; from his love of the latter sprang the various imitations of classic metres. The elegiac distich, however, was the last to claim his attention, and then not until the form was firmly established in the literature. He used the distich quite a great deal in his latest work, both in elegies proper and in epigrams. Some of Schmidt's more important works are: *Phantasien nach Petrarkas Manier*, 1772; *Hendecasyllaben*, 1773; *Elegieen an meine Minna*, 1773; *Katullische Gedichte*, 1774;

Digitized by Google

Die Landpfarrerin. Eine elegische Dichtung, 1801. He was a zealous contributor to the various journals, in which most of his work appeared. In Schmidt's collection we may expect to find the same literary creed as evidenced by the major influences in his own work.

Among these influences may be mentioned the following: The strongest as might be expected from the above, are Petrarch, the Anacreontic movement, and the Minnesinger. Laura is the favorite name for the beloved one, and she and the singer who has made her immortal among lovers are celebrated in a large number of poems. The Anacreontic tendency is also to be noted in the names which the poet gives to his beloved. Doris, Phillis, Daphne, Chloe, Galathee, and a host of similar names immediately betray the source of their inspiration. The Minnesinger are represented in translations, imitations, and adaptations. Such are especially to be found in Gleim's contributions, for the Minnesang was one of the favorite pastimes of the Halberstadt school. Classical influence is present in imitations and reminiscences of Tibullus and Catullus. Besides being represented by his own work Klopstock is often imitated in spirit and in form. English influence is not strong, being confined to Gray and, perhaps, Rowe. Ossian has also contributed one specimen in Crome's translation "Armyns Klagelied an Kirmor. Ein altschottisches Gedicht" (II, 201). The influence of two or more sources is not infrequently found in one and the same poem; for example, especially that of Petrarch and the Anacreontic movement.

The motifs and occasions giving rise to the poems are many and varied; yet not a few may be considered departmental. Unrequited love; mourning for the loss of loved ones, real or fictitious (there are but few elegies mourning the death of real individuals); the mutual joys and sorrows of lovers; the effects, good and ill, of love; rapturous declarations of ethereal love; longings for rest and peace in the midst of war and tumult, or for one's native land;—these sentiments among others go to make up the content of the elegies. The "Nänie"—mourning for the death of some pet animal, especially belonging to the beloved—through the influence of Ramler's translation and

Digitized by Google

adaptations of Catullus's famous "passer" song forms the subject of six elegies. Apart from the name of the beloved, which is nothing more than conventional, other departmental features are to be noticed. The lover appeals to nature in seeking comfort and consolation for his saddened heart; he also sings the praises of his beloved to her; when downcast and sick at heart he contrasts the joyous sunny state of nature with his own miserable condition; the grove is his favorite place of refuge when uttering his complaints; the zephyrs are beneficent friends of lovers and bear their messages.

As we have seen, Schmidt in his "Nachschrift" claims to have followed the theory of the elegy as set forth in the 212th letter of the Berlin *Litteraturbriefe.* His collection is to be critically judged according as he has correctly or incorrectly interpreted this theory.

According to Thomas Abbt, the author of the letter in question,[9] the elegy is "die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen."[10] In contrast with the ode, the pastoral, and tragedy the elegy expresses only such feelings as are already softened by their opposites; feelings which arise gradually in the soul and not in the storm of passion. These may have their origin in the contemplation of the human race, of this or that special class of society, or of the individual. The elegiac poet observes misery with feelings of pity or sorrow without pausing to ask the cause of the same, and since the objects of his contemplation do not lie close enough to cause an un-

[9] *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend,* XIIIter Theil. Berlin 1762. Zweyhundertundzwölfter Brief. Klotzii opuscula poetica und C. C. S. (Schilling) Carminum libri duo, pp. 61–86. Signed B. That Abbt was the writer of the article was no secret to his contemporaries. Cf. Chr. Hein. Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen,* Leipzig, 1767–68, II, 30. On Abbt, cf. *Literarhistorisches Taschenbuch,* herausgegeben von R. E. Prutz, IV, 1846, 371–444 (a popular treatment): *Festschrift für Zacher,* 1880, 147–190 (article by R. Thiele on Abbt's participation in the *Litteraturbriefe*); Herder, *Werke* (Suphan) II, 249f.

[10] For this expression cf. Herder, *Werke,* II, 307, note. Herder published Abbt's essay in his own work *Über die neuere deutsche Litteratur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend.* Dritte Sammlung, 1767, with characteristic footnotes. Cf. *Werke,* I, 377; II, 301. Cf. also the review of Herder's work in the *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste,* V, 241f.; especially 289.

Digitized by Google

pleasant sensation of pity, there is always a certain amount of pleasure afforded by this distance.

Alle diese Regeln leiden einige Abänderungen, wenn die vermischten Empfindungen aus der Betrachtung unseres eigenen Zustandes entstehen. . . . Die verliebten Klagen gehören zu dieser Gattung, und fast scheint es, daß außer diesen und den Todesfällen, die meisten keinen andern Gegenstand der Elegie kennen. . . . Die Gedanken nun selbst müssen der Würde der Empfindungen angemessen seyn. . . . Folglich werden die erhabenen Gedanken aus der Elegie wegbleiben. Da die Seele ferner in einer Art von Erschlaffung ist: so ist ein geschärfter Witz, das epigrammatische, das allzuweit hergesuchte in der Elegie unnatürlich. Hingegen finden Vergleichungen, kleine Geschichten, Fabeln, darin ihren Platz. . . . Alle Gedanken, die ins Groteske fallen, alzuhäufige O, und Ach, und Weh! Verwünschungen, die Abscheu erregen, zu heftige Betheuerungen seines Schmerzens töten die Elegie. . . . Vor allen Dingen muß der Elegische Dichter die kleinsten Umstände, die mit seinem Gegenstande verwandt gewesen, sammeln und anführen. . . . Der Ausdruck wird so wenig als möglich prächtig sein dürfen. Reinlich und auch zierlich—*sine squalore* aber auch *auro absque et gemmis*. Je natürlicher die Empfindung ist: desto weniger sind die Worte gesucht. . . . Noch ein Wort von den verliebten Elegien, sie sind für die wenigsten Leser. . . . Überhaupt sind die Elegien nicht die Gedichte, die man zu allen Zeiten lesen kann. Es wäre zu wünschen, daß die Dichter auch daran dächten.

Abbt's discussion of the elegy marked an advance in the treatment of the subject, greater than that made by any one of his predecessors. His theory was generally accepted and in practice followed by the poets of the period, minor though they be. It was the first clear presentation of the subject which devoted such serious thought to the real province of the elegy, distinguishing it from closely related types of lyric poetry such as the ode and the eclogue. Gray's *Elegy* is cited as a masterpiece; in fact, Abbt's theory may almost be said to be based upon the *Elegy*.[11]

Most of the poems in Schmidt's collection stand in striking contrast to the seriousness of Abbt's discussion. They are with

[11] The *Elegy* first became known through Dodsley's collection. In fact, the poem was sometimes attributed to Dodsley. Cf. Chr. Hein. Schmid, *l.c.* I, 290: "Von Dodsley hat man die berühmte auf einem Gottesacker geschriebene." Cf. however, also II, 86: "Nicht von Dodsley, sondern von Gray ist die Elegie auf einen Gottesacker. Sie steht in der Dodsleyschen Sammlung im vierten Bande."

Digitized by Google

regard to subject matter almost solely restricted to the personal circumstances of the poets themselves, to what Abbt terms "die verliebten Klagen." The note of sincerity is conspicuously lacking. The thought, far from sinning against Abbt's dictum, is usually of a commonplace character and the language rather more often descends to the mere word play and inane dallyings peculiar to the Anacreontic school. A wide gap exists between Klopstock's rapturous longings and declarations of ethereal, ideal love, which Abbt no doubt would have assigned to the ode, and the trifling adaptations and imitations of the Minnesinger of Gleim and his followers. Contrary to Abbt's demands, the wit and pointed sally belonging more especially to the epigram enters into several of the elegies; for example, Gleim's adaptation of Martial. The most successful types are those which approach Abbt's model most closely and express the real feelings of the poet himself. Kleist's "Sehnsucht nach Ruhe" has some of the true Tibullian spirit although somewhat "in die Länge gezogen." On the whole, after a critical reading of the elegies in the collection, one is inclined, in spite of the excellencies of some of the individual poems, to agree with the editor that "es uns bis jetzt noch an einem eigenthümlichen deutschen Elegieendichter zu fehlen scheint."

To sum up briefly, then, the *Elegieen der Deutschen* represents primarily a collection of elegies according to the tenets of the Halberstadt school.

The second collection of elegies under discussion is contained in the third volume of Heinrich H. Füßli's *Allgemeine Blumenlese der Deutschen* which includes the "Oden und Elegien." This volume appeared at Zürich in 1783. The collection proper embraces twenty-seven elegies with a "Nachlese" of five. Eighteen different authors are represented. There are four from Hölty; three each from K. F. Reinhardt and L. H. v. Nicolai; two each from Frau Karschin, Haller, Klopstock, Kleist, and Ramler; and one each from Claudius, v. Canitz, Hottinger, Denis, K. Mastalier, C. E. v.Reitzenstein, Göckingk, Schmit(t), W. G. Becker, and Götz(e). There are also two anonymous contributions—"Werther an Lotte," Aus dem Deutschen Merkur (Aug. 1775. S. 97), and "Elegie," Almanach der deutschen

Digitized by Google

Musen von 1774. S. 164. The former was the reply of G. E. v.Rüling to Reitzenstein's famous "Lotte bey Werthers Grab" (also contained in this collection) and appeared in the *Merkur* under the signature "Von einem Ungenannten."[12] The "Elegie" is signed with the cipher M in the *Almanach*.

Eleven elegies are common to both collections: Hölty's "Auf den Tod einer Nachtigall;" Frau Karschin's "An ihren verstorbenen Oheim," and "Klagen bey dem Grabe des Herrn von Kleist;" Haller's "Doris," and "Beym Absterben seiner geliebten Mariane;" Klopstock's "Selmar und Selma," and "Der Adler;" Kleist's "Amynt," and "Sehnsucht nach Ruhe;" and Ramler's "Nänie," and "Auf den Tod eines Sperlings." The uncertain and wavering conception of the elegy is demonstrated by the inclusion of six of Schmidt's elegies among Füßli's odes, viz. Klopstock's "Die Königinn Louise," and "An Fanny;" Ramler's "An den Frieden," and "Ptolomäus Evergetes und Berenice;" Kleist's "Phyllis an Damon;" and Schmidt's "Laura." This last was specifically entitled "Petrarchische Ode" in the *Göttinger Musenalmanach* for 1772, p. 89 f., and has retained the subtitle in Füßli. In most of these six cases one would rather be inclined to approve the correctness of Füßli's classification.

In contrast with Schmidt the editor has not refrained from using his editorial prerogative in making changes to suit his fancy. In v.Canitz's "Über den Tod seiner ersten Gemahlin" we find noted "Mit Weglassung zweyer Strophen, und Versetzung zweyer andern." Götze's "Heimweh. An seine Vaterstadt" 1744 is given "Mit Abkürzungen und Versetzungen." Kleist's "Sehnsucht nach Ruhe" has been reduced from twenty-six stanzas to six.

Otherwise, the personal element which lends such interest to Schmidt's collection is here absent. The editor has proceeded in a methodical way, making his selections according to an accepted theory, and has also, here again differing from Schmidt, arranged his poems in groups according to subject matter. The first division includes nine elegies mourning the death of real persons. These are followed by four of the same character

[12] Appell, *Werther und seine Zeit*, p. 79 f.

Digitized by Google

but devoted to fictitious individuals. Nine elegies deal with the "lover and his lass." Five belong to that class made popular by Ramler, the "Nänie," and mourn the death of some animal. The five elegies in the "Nachlese" represent no class grouping. The editor has been quite conservative in his choice of elegies as compared with the extremely large number contained in Schmidt's work. His system of grouping has no doubt influenced his choices to some extent; the collection mostly includes standard well-known authors; and yet it must be acknowledged that brief as his anthology is, it is in many respects more representative than that of Schmidt. No literary school gives the key note. A slight Swiss tinge is seen in the following of Sulzer as "unser große deutsche Kunstrichter" and in the selection of one or two poems. It is also of interest to note the inclusion of two authors, not found in Schmidt, who are of great importance in the field of the elegy itself, namely, Karl Friedrich Reinhardt and Ludwig Heinrich von Nicolai.

Upon what theory of the elegy has the editor based his collection? In the "Vorrede," p. 12 f., he gives at length an account of his method of selection and the theory to which he subscribes.

According to him the boundary between ode and song is no more difficult to determine than that between these two types and the elegy. "Den Charakter diesser letztern hat wohl, wie ebenfalls Sulzer höchst richtig anmerckt, niemand zugleich treffender und kürzer als der fürtreffliche Verfasser über Popens Genie und Schriften angegeben, wenn er sie, mit zwei Worten, ein affektvolles Selbstgespräch nennt." [13] The poet may, however, address his plaint to a third party, provided he himself always remains the center of interest. "Ob es, wie unser große deutsche Kunstrichter sagt, eben zum Wesen der Elegie gehöre, daß sie ihre Empfindungen auf eine etwas schwatzhafte Art äußere,[14] will ich zwar nicht untersuchen." It seems to him

[13] J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* Zweyter Theil. Neue vermehrte Auflage. Leipzig, 1786–87 (The first edition appeared in 1771), p. 38: "Sehr richtig nennt der Verfasser über Popens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbstgespräch."

[14] Sulzer, *l.c.*, p. 38: "Der wahre Charakter derselben scheint darin zu bestehen, daß der Dichter von einem sanften Affekt der Traurigkeit oder einer sanften mit viel Zärtlichkeit vermischten Freude ganz eingenommen ist, und sie auf eine einnehmende etwas schwatzhafte Art äußert." In this last remark Sulzer differed radically from other critics of the time.

Digitized by Google

dangerous to wish to make anything characteristic of a type which might be so easily abused.

Bei der Auswahl der Dichtungen dieser Gattung bin ich . . . vorzüglich sorgfältig zu Werk gegangen. Etwa dreißig Stücke deuten eben keinen Überfluß an. Ich wünsche daß man mir mehrere zeige: Bessere wird man . . . schwerlich ausfindig machen. Klamor Schmidt mußte bei seiner Sammlung dem Begriff der Elegie darum schon den weitest möglichen Umfang geben, weil er die vielleicht eher zu andern angränzenden Dichtungsarten gehörigen nicht allenfalls dorthin stellen konnte.

"Der Verfasser über Popens Genie und Schriften," cited as an authority by Sulzer and in turn followed by Füßli, is none other than Joseph Warton, whose famous *Essay on the Writings and Genius of Pope* appeared anonymously in London in 1756.[15] A detailed criticism was given by Mendelssohn in the *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, vol. 4, part 1, 500–532, and part 2, 627–669, Leipzig, 1762.

The famous definition of the elegy which plays such an important rôle in the German poetics of the eighteenth century is to be found in the translation of the *Essay* in the *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, vol, 6, part 1, 1–182, and part 2, 185–300, Leipzig, 1763.

In Section VI. "Of the Epistle of Sappho to Phaon, and of Eloisa to Abelard," Warton writes:[16] It is no small merit in Ovid, to have invented this beautiful species of writing epistles under feigned characters. It is a high improvement on the Greek elegy; to which its dramatic nature renders it greatly superior. It is, indeed, no other than a passionate soliloquy. . . .

Mendelssohn (p. 662) translates correctly, though somewhat freely, as follows:

Diese Art von poetischen Briefen, unter dem Namen von erdichteten Charaktern, ist eine Erfindung des Ovids. Sie ist der griechischen Elegie weit vorzuziehen, indem sie zu der beweglichen Sprache, die in jenen herrscht, noch das Dramatische hinzuthut. Eigentlich ist sie nichts anders, als eine im Affekte mit sich selbst gehaltene Unterredung, . . .

[15] *An Essay on the Writings and Genius of Pope.* Vol. 1, London, printed for M. Cooper at the Globe in Pater-Noster Row MDCCLVI, 334 pages, 8.

[16] Fifth Edition, London, 1896, p. 282.

Digitized by Google

The translation, however, which gave the famous and accepted definition of the elegy, reads thus (p. 256):

Es ist kein geringes Verdienst an dem Ovid, daß er die schöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charaktern Briefe zu schreiben. Dieß ist eine große Verbesserung der Griechischen Elegie: über welche die dramatische Natur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug ertheilt. Eigentlich ist die Elegie nichts anders als ein affektvolles Selbstgespräch; . . .

We thus have the interesting phenomenon of an incorrect translation being accepted by a critic as a definition which the original writer does not give, and being applied as a standard according to which specimens in an anthology have been selected.

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Digitized by Google

THE IBSENIAN VILLAIN IN SUDERMANN'S HEIMAT

By ADOLF E. ZUCKER

AT the beginning of his dramatic career Sudermann was quite under French influence. *Die Ehre* with its *raisonneur* Graf Trast copied after Olivier de Jalin of *Le Demi-Monde*, with its contrast of two classes, with the accidents that help on the action, with its frivolous, blasé *bon mots*, is modelled directly on Dumas Fils. Much the same is true of *Sodoms Ende*. In *Heimat* Sudermann employs the Ibsen technique of evolution, exemplified best perhaps in *Ghosts*, by means of which the results of actions lying in the far past are unravelled and the drama consists of, so to speak, only a fifth act. But aside from this technical influence there is more that Sudermann has taken over from *Ghosts*, the play that created such a sensation at the Berlin performance in the late eighties.

Bernard Shaw says in a passage, the irony of which is patent:[1] "If, on the other hand, *Ghosts* be defended, as the dramatic critic of Piccadilly did defend it, because it throws into divine relief the beautiful figure of the simple and pious Pastor Manders, the fatal compliment cannot be parried."

It is my purpose to show that in precisely this same manner the character of Pfarrer Heffterdingk in Sudermann's *Heimat* has been misjudged, not by one obscure critic, but by practically everyone who has written on the play. No one, so far as I know, has pointed out that this character of Sudermann's exemplifies what is generally acknowledged of the villains of Ibsen;[2] "his (Ibsen's) most tragic examples of vanity, selfishness, folly, and failure are not vulgar villains, but men who in an ordinary novel or melodrama would be heroes." Since, it seems to me, this becomes especially clear on seeing the play performed, let us look at *Heimat* as it appears on the stage.

[1] G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, Brentano, 1925, p. 189.
[2] *ibid.*, p. 183.

Digitized by Google

Magda had come to pay a visit to the home of her parents. Twelve years before she had been driven away from home, and her father had later disowned her; in fact her name was never to be mentioned in the house where she had grown up. Out in the world she had developed; the atmosphere in her home had grown more cramped. She was living the life of a "free" artist; small town morality oppressed her family. In short, she had absolutely nothing in common with her relatives, while a hundred differences were at hand like so many sticks of dynamite ready to explode unless they were handled with the utmost care. Therefore she decided after this visit of reconciliation to return to her hotel and to remain on the only viable footing with her family—that of polite distance.

She is standing alone at the right of the stage wrapping her cloak about her, with her family grouped on the left. Suddenly Pastor Heffterdingk rushes over to her and stops her in the name of one of society's "ideals"—the solidarity of the home. When against her better judgment she yields to the pastor's unctuous speeches persuading her to stay, she commits the fatal error that causes the entire catastrophe. And with sardonic irony Sudermann has Father Schwartze say to the pastor: "Das war Ihr größtes Werk, Pfarrer!" (p. 295) [3]

As I saw this scene go over the boards I was struck by the profound similarity to Ibsen's *Ghosts* in this causal relation between the upholding of society's ideals and a catastrophe. For it was the well-meant, moral eloquence of Pastor Manders in sending Mrs. Alving back to her husband whom she had fled that caused the birth of the syphilis-tainted Oswald and the entire chain of horrors. Of this action Mrs. Alving remarks in one of Ibsen's most ironical speeches, "Yes, Pastor Manders, *that* was certainly your work!" (p. 203)

Sudermann's Magda with her principle, "Denn ich bin ich und darf mich nicht verlieren," has been compared to Ibsen's Nora [4] with her famous "I am above all else a human being—or, at all events, I shall endeavor to become one." But there are

[3] The quotations from *Heimat* are from the *Gesammtausgabe in sechs Bänden*, Vol. IV, Cotta, 1923, and those from *Ghosts* from William Archer's translation, Vol. VII, Scribners, 1924.

[4] Schmidt, F. G. G., Introduction to *Heimat*, D. C. Heath edition, 1909.

Digitized by Google

many more points of contact with *Ghosts*. Some of these seem trivial perhaps, but the cumulative effect serves to show how much Sudermann was under the influence of this drama.

In both plays the chief character is the free-thinking heroine who meets after many years an old acquaintance. In both cases there had been love between the two and the "past" is discussed. In both cases the men are clergymen and both have remained single in consequence of the struggle they had undergone. Both men, this is perhaps insignificant however, forget themselves momentarily and address the lady by her first name, using the informal pronoun of address.

In both plays there is a revolt against the narrow, cramping atmosphere of the provincial town. Magda says: "Von jenem Fenster bis zu dieser Tür, von diesem Tisch da bis zum Kleiderwinkel oben—das war einst meine Welt" (p. 281). Furthermore, "Ihr habt hier gesessen, Tag für Tag, in dieser lauen Zimmerluft, die nach Lavendel, Tabak und Magentropfen riecht. . . . Ich glaube seit zwölf Jahren ist solch ein Lachen nicht mehr durch dieses ehrsame Haus gegangen. . . . Denn hier versteht ja keiner zu lachen" (p. 297). And later to her resigned and tame sister Marie: "Alles machen sie zunichte. Von der gewaltigsten aller Leidenschaften bleibt in ihrer Hand nichts übrig als so ein blasses, entsagendes bißchen Sterbenwollen" (p. 303). Even Magda is affected by the spirit-crushing environment, "Es scheint, die Heimatsmoral färbt ab" (p. 317). Regierungsrat von Keller characterizes it: "Und dieses Dasein hier! Das Konventionelle und die Enge der Begriffe—alles grau in grau!" (p. 318) And Magda again, "Ins Gesicht will ich's ihnen sagen, was ich denke von dir und euch und eurer ganzen bürgerlichen Gesittung" (p. 321). All of this is very similar to the knowledge that grows in Mrs. Alving, and which shows her the youth of her husband in quite another light. The cramping environment with its crushing hypocrisy and morality serves to excuse even the conduct of Lieutenant Alving:

> You ought to have known your father when he was a young lieutenant. He was brimming over with the joy of life. . . . Well then, child of joy as he was—for he was like a child in those days—he had to live at home here in a half-grown town,

Digitized by Google

which had no joys to offer him—only dissipations. He had no object in life—only an official position. He had no work into which he could throw himself heart and soul; he had only business. He had not a single comrade that could realize what the joy of life meant—only loungers and boon-companions. . . . So the inevitable happened (p. 277 f.).

In sharp contrast to this narrowness there stands the freedom of the "outside world." Oswald explains the difference to his mother:

Oswald: I only mean that here people are brought up to believe that work is a curse and a punishment for sin, and that life is something miserable, something it would be best to have done with, the sooner the better.

Mrs. Alving: A vale of tears, yes; and we certainly do our best to make it one.

Oswald: But in the great world people won't hear of such things. There, nobody really believes such doctrines any longer. There, you feel it a positive bliss and ecstasy merely to draw the breath of life. Mother, have you noticed that everything I have painted has turned upon the joy of life?—light and sunshine and glorious air—and faces radiant with happiness. That is why I'm afraid of remaining at home with you.

Mrs. Alving: Afraid? what are you afraid of here, with me?

Oswald: I'm afraid lest all my instincts should be warped into ugliness.

Mrs. Alving (*looks steadily at him*): Do you think that is what would happen?

Oswald: I know it. You may live the same life here as there, and yet it won't be the same life (p. 260).

The identical emphasis on "joy in life" is found in Sudermann's play. The pastor is made to feel what he lacks through Magda's personality: "Und wie Sie gestern vor mir standen in Ihrer Ursprünglichkeit, Ihrer naiven Kraft, Ihrer—Ihrer Größe, da sagt' ich zu mir: Das ist das, was Du vielleicht hättest werden können, wenn zur rechten Zeit die Freude in dein Leben getreten wäre" (p. 307). In such circles the same hatred for art very naturally goes hand in hand with this narrowness. Pastor Manders, wishing to speak in a broad-minded manner to the painter Oswald, says:

What I wanted to say was this, my dear Oswald—you must not think that I utterly condemn the artist's calling. I have no

Digitized by Google

doubt there are many who can keep their inner self unharmed in that profession, as in any other.

Sudermann's highest representative of the army, General von Klebs, as one would expect, considers opera "Musiktrubel" and "Unfug" and goes on record with the view that art was invented by "slackers" while "Wer die idealen Güter der Nation pflegen will, der kann ja einem Kriegerverein beitreten" (p. 264). Professor Beckmann is shocked by such "barbarism" and defends art with a statement that Pastor Manders would undoubtedly subscribe to: "Die Kunst hat den Zweck den moralischen Sinn im Volke zu erhöhen, Herr General" (p. 264).

There is in *Ghosts* a classical passage in which Pastor Manders gives his objections to modern literature:

Mrs. Alving: For the rest, what do you object to in these books?
Manders: Object to in them? You surely do not suppose that I have nothing better to do than to study such publications as these?
Mrs. Alving: That is to say, you know nothing of what you are condemning?
Manders: I have read enough *about* these writings to disapprove of them.
Mrs. Alving: Yes, but your own judgment—
Manders: My dear Mrs. Alving, there are many occasions in life when one must rely upon others (p. 179 f.).

Father Schwartze is marching shoulder to shoulder with Manders in this noble crusade: "Da wird kein Lärm gemacht mit Vererbung und Kampf ums Dasein und Recht der Individualität—da passieren keine Skandalgeschichten—da schert man sich den Teufel um die Ideen der Zeit (p. 260).

The fear of what the neighbors might say or think pervades both plays. It is the fear of giving offense to pious souls that causes Pastor Manders to refrain from insuring the orphanage, although he insures his personal property (p. 182 f.). The same "Rücksichten" hamper the free actions of the characters in *Die Heimat.*

Marie: Aber wir haben Rücksichten zu nehmen.
Max (seufzend): Die Rücksichten—ach! (p. 262)

Digitized by Google

When later Father Schwartze has gone out—"er macht Entschuldigungsvisite"—Magda asks: "Besteht euer halbes Leben immer noch aus Entschuldigungen?" (p. 300)

Many of the foregoing parallels may be accidental or natural products of the same environment. But one could scarcely consider it fortuitous that Sudermann employs three times the very name of the play that influenced him, "Gespenster," with the very connotations that Ibsen connects with his symbol. Mrs. Alving defines one meaning:

Mrs. Alving: Let me tell you what I mean. I am timid and faint-hearted because of the ghosts that hang about me, and that I can never quite shake off.

Manders: What do you say hangs about you?

Mrs. Alving: Ghosts! When I heard Regina and Oswald in there, it was as though ghosts rose up before me. But I almost think we are all of us ghosts, Pastor Manders. It is not only what we have inherited from our father and mother that "walks" in us. It is all sorts of dead ideas and lifeless old beliefs, and so forth. They have no vitality, but they cling to us all the same, and we cannot shake them off. Whenever I take up a newspaper I seem to see ghosts gliding between the lines. There must be ghosts all the country over, as thick as the sands of the sea. And then we are, one and all, so pitifully afraid of the light.

In precisely this meaning the word is used in a conversation between Magda and Pastor Heffterdingk:

Magda: Ich fühl es seit der ersten Minute, daß ich hier bin; die väterliche Autorität streckt schon wieder ihr Fangnetz nach mir aus—und das Joch steht schon bereit, durch das ich kriechen soll.

Pfarrer: Aber hier ist doch kein Joch und kein Fangnetz. Sehn Sie doch nicht Gespenster (p. 290).

In the other sense of reminiscences of past experiences called up by present happenings, in which the word is employed by Mrs. Alving at the very end of the first act, Magda employs it twice: "Es braucht nur ein Gespenst von da draußen aufzutauchen und dieses Idyll geht in Flammen auf" (p. 305). And later when von Keller enters: "Da hätt' ich ja mein Gespenst" (p. 310).

But not only Sudermann has read Ibsen with profit: Magda

Digitized by Google

has adopted what has been called "the whole of Ibsen," the maxim of Polonius, "To thine own self be true." When her father inquires into her moral life, Magda replies with Ibsenian standards:

Schwartze: Sag mir, daß du rein geblieben bist an Leib und Seele, und dann zieh gesegnet deines Weges."
Magda: Ich bin mir treu geblieben, lieber Vater (p. 309).

Magda evidently practiced the free love which Oswald preached to Pastor Manders (p. 195 ff), for in this manner we must doubtless interpret her hint that she had had more than one lover, "Ich meine, ob er in meinem Leben der Einzige war" (p. 346).

To the typical Nora sentiment mentioned above, that woman is not primarily wife and mother, but a human being, there might be added another:

Frau Ellrich: Aber man muß doch sein trauliches Heim haben.
Magda: Wozu? Einen Beruf muß man haben. Das scheint mir genug (p. 311).

Another extremely important parallel is to be found in the frank avowal by both pastors that they are upholders of the ideal. Sudermann: "Bloß um ihnen den Wahn nicht zu rauben" (p. 292). Ibsen: "But what about the ideals?" (p. 222)

At first glance the characters of Pastor Manders and Pastor Heffterdingk may seem to be entirely different, because Ibsen introduces satirical elements especially in the scenes in which Engstrand dupes Pastor Manders. But there are indications that Heffterdingk was very similar, for von Keller says, "Ich bewundere . . . sein naives Menschenvertrauen," a statement that forms a fairly close parallel to Mrs. Alving's exclamation, "I think you are, and will always be, a great baby, Manders" (p. 239). That Pastor Manders was by no means without charm, with his big, kindly heart, is shown by the next speech of Mrs. Alving: (*laying her two hands upon his shoulders*) "And I say that I have half a mind to put my arms round your neck and kiss you." Roman Woerner [5] says of Ibsen's pastor:

"Freilich darf Manders nicht ins billig wirksame Zerrbild heruntergespielt werden. Man muß Frau Alvings Regung

[5] Roman Woerner, *Henrik Ibsen*, II, 113 f.

Digitized by Google

verstehen können, wenn sie ihm einmal um den Hals fallen möchte. Die Herzensfreude über den "Mitmenschen," den geriebenen Schurken Engstrand, muß uns zuweilen versöhnen mit der Geistesbeschränktheit, die solche weltfremde Herzensfreude möglich macht. Und das kindliche Wesen des Mannes ist in seiner Art so fest in sich bestimmt und gerundet, wie das beinahe männliche der Frau Alving. Seine Keuschheit und Zartheit, die jetzt im Alter wohl etwas drollig wirken,—wenn er zum Beispiel, ohne Erkenntnis, nur nach dem Gefühl, vor der unternehmenden Regine zurückweicht—mag ihn einst gerade der ruhigen, nicht sinnlichen Frau lieb gemacht haben. Schon vor der Ehe, und viel mehr nach den ehelichen Erfahrungen mit einem Alving. Ferner sind doch sein gutes Herz und lauteres Gemüt mit großer Hilfsbereitschaft im Dienste eines idealen Berufes nicht zu verkennen."

Heffterdingk as well as Manders has also his little streak of weakness and dishonesty. Engstrand accuses Manders of having caused the fire in the orphanage and adds: "The newspapers won't be handling Your Reverence very gently, I expect" (p. 269). Manders thereupon buys Engstrand's silence by promising to give him money for his sailors' tavern. No less cheap is the subterfuge and lie by means of which Heffterdingk soothes and deceives Magda's blustering old father after he has promised in his name (without any authorization) that the family will ask no questions of Magda concerning her past. Sudermann gives such a prominent place (the final words of the second act) to this speech that it seems certain he wished to underline it (Magda has consented to stay):

Pfarrer: Ach, ich bitte Sie! Und es ist auch eine Bedingung dabei.
Schwarze: Bedingung?
Pfarrer: Wir dürfen nicht fragen, was sie erlebt hat.
Schwartze (entsetzt): Was? Was? Ich—soll—nicht—?
Pfarrer: Nein, nein—nicht fragen, nicht fragen, sonst . . . (*von einem neuen Gedanken gepackt*) Sie wird es—selbst gestehen!

How in the face of this absolute untruth spoken in the spirit of "the end justifies the means" critics can speak of Pastor Heffterdingk as they do is hard to understand.

Boetticher [6] says of Heffterdingk:

[6] Hermann Sudermann, *Heimat*, in series "Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts—Aesthetische Erläuterungen für Schule und Haus," Berlin and Leipzig; Teubner, pp. 6 & 7.

Digitized by Google

Er war ein Mann von wirklich innerlichem Christentum mit allen Vorzügen, die eine christlich geläuterte Persönlichkeit auszeichnen, während der Oberstleutnant nur theoretischer Christ war und der Betätigung des Christentums in der Liebe wie sie der Apostel Paulus preist, fernstand. . . . Für sich selbst hat er (Heffterdingk) selbstverständlich keinen Wunsch mehr; was er tut ist edelste, selbstlose, nur auf das Glück dieser Familie bedachte Liebe.

A French critic even goes so far as to say:[7] "De tous les ecclésiastiques de Sudermann, il est le plus dévoué, le plus conforme a l'idéal que nous nous formons d'un pasteur d'âmes."

Furthermore Bulthaupt speaks of "dem zwar etwas salbungsvollen, aber doch ehrlichen Heffterdingk."[8]

An American critic says:[9] "Unselfishness in love is also the trait of Sudermann's Pastor Heffterdingk, a secondary personage, though one of the best in *Heimat*."

I doubt whether these critics and a number of others whom I shall not stop to mention would have spoken in quite this manner had they realized that Heffterdingk is the real villain of the piece. To be sure, he is an Ibsenian villain, i.e., an idealist or upholder of the current ideals, as Bernard Shaw calls this type of character. By preaching and insisting on outworn truths or slogans, such men as Manders and Heffterdingk are the real mischief-makers who bring on catastrophes.

Just as if he wished to make his meaning doubly clear, Sudermann uses the pastor a second time to force matters to a desperate tragedy through the preaching of his "ideals." Father Schwartze demands that Magda marry von Keller, her former lover and the father of her child, but a man who has proved himself a thorough cad. Magda tries to persuade her "armes, altes Väterchen" that such a union would cause only greater unhappiness, but when her words have no effect she comes to the decision that she must, as a duty to herself and her child, live her life apart from the family with whom she has nothing in common: "Aber ich muß doch das Leben weiterleben, das ich mir geschaffen hab'!—Das bin ich mir doch schuldig—mir und meinem —Lebt wohl!" (p. 328)

[7] Henri Schoen, *Hermann Sudermann*, Paris: Librairie Henri Didier, 1904.
[8] Bulthaupt, Heinrich, *Dramaturgie des Schauspiels*, 8. Auflage (1922), IV, 399.
[9] Chandler, *Aspects of Modern Drama*, New York, 1914, 153.

Digitized by Google

The father tries to prevent by force his daughter's leaving, and at this very moment the pastor enters. Now instead of agreeing to Magda's solution, he once more interferes for the sake of his "ideals." He argues that it is Magda's duty to marry the bounder who had seduced and deserted her, and of whom she had not heard or seen anything for more than ten years. He refuses to take into consideration that the man is now a total stranger to Magda and that she can feel for him nothing but loathing. He says, "Sie dürfen . . . die Hand nicht ausschlagen—die er Ihnen anbieten wird" (p. 331). He follows this dogmatic, inhuman demand by sentimental arguments about self-sacrifice, home, and marriage, until Magda finally says: "(*nach einer Pause*) Ich werde tun, was Sie verlangen" (p. 333).

And thus is ushered in the final scene in which Schwartze locks the doors of his room in order to shoot his daughter and then himself. All happens as the consequence of trying to live up to outworn, unnatural "ideals" preached by Pastor Heffterdingk, chiefly ideals concerning "the home," as the title of the play stresses. The fact that Sudermann endows Heffterdingk with many pleasant characteristics is quite in accord with the best standards of art, with real life, and with the example set him by Ibsen.[10]

UNIVERSITY OF MARYLAND

[10] In a book that reached me after this paper had been written: Kurt Busse, *Hermann Sudermann*, Cotta, 1927, I find the following (p. 72): "Fäden ließen sich wohl von Hedda Gabler zur Magda, von Pastor Manders zum Pfarrer Heffterdingk ziehen, doch dann würden wir schon stocken." It is the aim of this paper to show that instead of stopping at that point it is possible to show a profound relationship between these two characters. It is not the intention of the writer to exhaust the subject of Ibsen's influence on *Heimat*, but merely to show how Sudermann adopted the Ibsenian villain.

Digitized by Google

GESTALT UND PROBLEM DES TOREN IN HUGO VON HOFMANNSTHALS WERK

VON ERNST FEISE

Das Gedichtete—ist eine Funktion der Lebendigen. Denn es lebt nicht: es wird gelebt. „Der Dichter und diese Zeit."

HUGO von Hofmannsthal hat in der Kritik unserer Zeit ein ähnliches Geschick gehabt wie Josef Ruederer: was immer er gab, man erwartete anderes und Größeres von ihm, sah das Vorhandene stets nur als hohe und vielversprechende Abschlagsumme an. Die Darstellungen neuerer Literatur versagen dem Dichter nicht eine einmütige und warme Anerkennung seiner Wort- und Verskunst, sie rühmen den köstlichen Reichtum seiner Gleichnisse, die Fülle seiner Eindrücke und Beobachtungen, und doch enden sie alle mit einer Note der Enttäuschung, fast der Bitterkeit, daß er sich nicht zur Kraft großer Dramen aufgeschwungen habe, daß er in spielerischer Betriebsamkeit seine Gaben zersplittert und vertan habe, daß er im Drang nach Beifall und in der Sucht, sich überall zu zeigen, nicht zu Maß und Einkehr gekommen sei. Man braucht nicht gerade Bartels anzuführen,[1] der mit dem Worte ‚Blender' den allgemein gehaltenen Ton aufrichtiger Achtung unterbricht. Aber selbst Richard M. Meyer,[2] Walzel,[3] von der Leyen,[4] Witkop[5] schließen sich der Klage an, Bab[6] muß von seinem Standpunkte das Versagen seiner dramatischen Kunst bedauern und tut dies mit entschiedener Herzenswärme.

Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, als habe der Dichter selbst seinen Kritikern ein gut Teil dieser Anklagen

[1] *Die deutsche Dichtung der Gegenwart.* Leipzig: Haessel, 1918.
[2] *Die deutsche Literatur des XIX. u. XX. Jahrhunderts.* Berlin: Bondi, 1920.
[3] *Die deutsche Dichtung seit dem Tode Goethes.* Berlin: Askanischer Verlag, 1920.
[4] *Deutsche Dichtung in neuer Zeit.* Jena: Diederichs, 1922.
[5] *Deutsche Dichter der Gegenwart.* Leipzig: Haessel, 1924.
[6] *Das deutsche Drama*, hrsg. von Robert Arnold. München: Beck, 1925.

Digitized by Google

suggeriert. Eine tragische Ironie! Mit edler und schmerzlicher Offenheit ringt ein Mensch um tiefste und wahrste Erfassung des Lebens, schilt sich einen Spieler und Toren, weil die Idee seines Selbst so hoch gespannt ist, daß sie unerreicht bleibt —und seine Mitmenschen, ohne Wunsch und Ziel ernstlich zu prüfen, nehmen's für wahre Wertung. Und dasselbe wiederholt sich auf dem Gebiete der Sprache: ein Könner verzweifelt an seiner Fähigkeit, den Sinn der Dinge mit Worten einzufangen —und Kenner hören nur Musik der Silben, zweifeln, daß ein Sinn dahinter sei. Mir scheint, hier ist Undank und Unrecht geschehn. Der Sinn Hofmannsthalscher Dichtung erschließt sich nicht leicht, er ist reich und flüchtig wie die Welt seiner Bilder. Möglich, daß durch die Gesamtausgabe [7] ein tieferes Verständnis einsetzen wird. Hans Naumanns Würdigung [8] ist so ein neuer Einsatz, wenn er die Worte der Mutter in *Tor und Tod* zu dem Ergreifendsten zählt, was in unsrer Epoche gedichtet worden sei und der Kunst des Dichters mit diesen Worten gerecht wird: „Ein unbegreiflicher Reichtum von dunklen Empfindungen, Eindrücken und Beziehungen heißt hier zuletzt Leben und Welt. Symbol ist alles, aber seine Bedeutung ahnt man nur. Die Sprache zeigt die berauschende, musikdurchströmte und bei diesem Dichter doch so einfache Anmut eines der Meister der neuen Wortkunst, ihre Elemente aber knüpfen nach langer Unterbrechung, nicht epigonenhaft, sondern aus innerem Stilgefühl an die Sprache Goethescher Klassik Iphigeniens und Tassos an." (75) Aber darüber hinaus sieht Naumann in *Gestern* und *Tor und Tod* einen Befreiungsprozeß; denn indem der Dichter den Zeitgeist der Indolenz und der Trägheit des Herzens ad absurdum führe, habe er unendlich viel für die Wandlung zum neuen Geiste getan. „Und wenn bei ihm das Motiv der Wandlung in Lyrik wie Drama späterhin wirklich selber erschien, so haben wir darin also gewiß nichts von außen Angewehtes, sondern ein Moment eigener Entwicklung und innerer Neigung, wiederum ein feines Vorherfühlen zu sehen." (73)

[7] S. Fischer Verlag, Berlin 1924. Ich zitiere nach dieser Ausgabe mit Band und Seitenzahl.

[8] *Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885–1923.* Stuttgart: Metzler, 1923.

Digitized by Google

Ein wirkliches Verständnis verlangt indessen der Bedeutung des Symbols näher zu kommen als durch Ahnung. Ein mutiger Versuch, der Dichtung Hofmannsthals ihren Sinn abzuringen, ist gemacht in der Doktorthese der Geneviève Bianquis.[9] Mlle Bianquis ist sich bewußt, daß sie mit ihrer Synthese (Chapitre I: „L'esthétique de Hofmannsthal") vielleicht dem Dichter Gewalt antut, und die Gefahr ist vorläufig in der Tat nicht zu umgehen, solange wir nicht die Vorarbeit ausführlicher Deutung an der Hand haben, die statt zusammenfassend erst einmal trennend ans Werk geht und gewisse Themen erläuternd und entwickelnd verfolgt. Ein solcher Versuch soll hier gemacht, die Gestalt des Toren soll in ihrem Sein und Werden betrachtet und aus dem ganzen Werk des Dichters erläutert werden. In ihr haben wir eins der Kernprobleme Hofmannsthals, aus dem sich manche weitere Einsicht erschließen mag.

Der Tor und der Tod

Als neunzehnjähriger schrieb Hugo von Hofmannsthal sein Spiel *Der Tor und der Tod*, im Vergleich mit dessen Formgebung die Verse des jungen Goethe „kindlich, unbeholfen und mühselig erscheinen." (Von der Leyen, S. 226.) Der Gedanke an Faust liegt nahe, ergibt sich aus Anklängen, der Rumpelkammer voller totem Tand, der Einsamkeit des Menschenfernen, dem Tönen der Musik im Augenblicke tiefster Verzweiflung. Und doch ist dieses Erbe neuerworben und zu Recht besessen. Ein Mensch des ausgehenden letzten Jahrhunderts spricht von s e i n e r Seelennot.

Leicht wäre mit des Dichters eignen Worten der Gedankengang nacherzählt; aber gelöst aus der goldnen Kette ihrer Verse sagten diese Worte etwas andres, erhielten eine andre, leichtere Deutung. Statt Schattierung hätten wir Schatten, statt Bild und Form bliebe uns nur ein schnellverflogener Klang. Gerade die Trächtigkeit der Symbole verlöre ihre Fülle. Darum wollen

[9] *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke.* Presses Universitaires de France, 1926. Die erste Untersuchung dieser Art von Emil Sulger-Gebing („Breslauer Beiträge," Heft 3. Hesse, Leipzig 1905) liegt über 20 Jahre zurück. Walter A. Berendsohn, *Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung*, eine stilkritische Studie. Gente, Hamburg, 1920, ist brauchbar, wenn auch in der Tiefe oft versagend; Paul Stefan, *Hofmannsthal, eine imaginäre Ansprache*, Wien, 1924, anregend.

Digitized by Google

wir versuchen, Vorgänge und Gedanken in schlichter Wiedergabe nebeneinanderzustellen und aus andern Werken, auch aus eindeutiger Prosa den Sinn des Spieles zu ergründen.

In reicher Umgebung finden wir Claudio, einen Edelmann. Sein Studierzimmer im Empiregeschmack ist vom Lichte der sinkenden Sonne erfüllt. Er schaut in die Landschaft, die ihn an Bilder früher Tage, Meister des Quatrocento erinnert. Nah und Fern, diese Worte romantischen Sehnens und phantasierenden Schweifens, je vierfach wiederholt, verraten den Drang nach Selbstentäußerung. Werthergleich neidet er die Bergbewohner, die im Suchen nach Nahrung ihrer Ermüdung genießen, die Schiffer, die sich ihres Wagemutes und Handwerkes freun. ‚Ich' tut und weiß, und ist eitles Spiel; denn ihm, dem Sehenden, ist i h r e Gemeinschaft nicht gegeben, i h r primitives Aufgehn im Leben, das noch Lachen und Weinen gemein hat; ihm bleibt Weinen und Lachen Geste, weil er w e i ß, daß er weint und lacht. Und dieses Wissen, dieses Verstehen verdammt ihn zum Draußenstehn. So hat er sein Leben versäumt. Zwischen Wille und Tat schiebt sich der lähmende Gedanke, und die Freude unbewußten Handelns ist dahin.

Denn das ‚Erleben' als Begehrenswertes, losgelöst vom Leben selbst, ist der Fluch des modernen Menschen, die Jagd nach dem Sichbereichern durch äußere Eindrücke ist geboren mit dem Reisenden des 18ten Jahrhunderts, der schon damals die Einsicht fand:

„ Vain, very vain my weary search to find
That bliss which only centers in the mind."
(Goldsmith, *The Traveller*)

Werther weiß, ‚daß die Liebe, Freude, Wärme und Wonne, die er nicht hinzubringt, der andere nicht geben wird, und mit einem ganzen Herzen voll Seligkeit wird er den anderen nicht beglücken, der kalt und kraftlos vor ihm steht' (27. Okt.). Faust taumelt von Begierde zu Genuß und verschmachtet im Genuß nach Begierde (Vss. 3249–3250). Und Herder warnt: „Sehen wir nicht, meine Brüder, daß die Natur alles, was sie konnte, getan habe, nicht um uns auszubreiten, sondern um uns einzuschränken und uns eben an den Umriß des Lebens zu gewöhnen . . . Vollends jene L ü s t e r n h e i t d e r S e e l e,

Digitized by Google

die selbst der Begier zuvorkommend, sich augenblicks in Ekel verwandelt, ist sie Paradieseslust oder Tantalus' Hölle, das ewige Schöpfen der unsinnig gequälten Danaiden" (*Ideen*, Teil II, Buch 8, Kapitel 5. Ausgabe Suphan, Bd. 13 S. 339–340). An diese Lüsternheit der Seele [10] werden wir gemahnt, wenn wir in Hofmannsthals „Die Wege und die Begegnungen" (III, 174) solche Worte finden: „Es ist etwas von Liebesbegier, von Neugierde der Liebe in unserm Vorwärtsgehen, auch dann, wenn wir die Einsamkeit des Waldes suchen . . . Es ist in keinem Augenblicke das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich, als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst. Hier ist ein Zueinandertrachten noch ohne Begierde, eine naive Beimischung von Zutraulichkeit und Scheu. Hier ist das Rehhafte, das Vogelhafte,[11] das Tierischdumpfe, das Engelsreine, das Göttliche. So eilt die Sehnsucht dem Erleben weit voraus und raubt ihm seinen Reiz, seine Kraft und seine Beglückung.

Claudio wendet nun den Blick der Nähe zu, den Kunstwerken, die rings seinen Raum füllen; das Kruzifix, die Becher, alte Lauten, zu Andacht, Trunk und Spiel bestimmt, sind eigenwillig ihres Daseinszweckes beraubt und dienen dem Schauenden, der selbst h i n t e r dem Bilde der Gioconda noch den Sinn wie das Leben h i n t e r dem Leben sucht:

> Mir war, als ob es nie sich selbst bedeute,
> Nein, künftgen Lebens vorgeliehnen Schein
> Und hohles Bild von einem vollern Sein.

So hat die Frau des Schmiedes in der „Idylle nach einem antiken Vasenbild" (I, 38) dem Töpfer, ihrem Vater, als Kind zusehend und den Sinnbildern seiner Hand in halbverstandenen Gefühlen folgend, sich ‚den Sinn des Seins mit allzuvielem Müßiggang verwirren' lassen:

> Davon an dieses Sonnenlicht zurückgekehrt,
> Mir mahnendes Gedenken andern Lebens bleibt

[10] Werther sagt: „ . . . und ich muß sagen, sie gefiel mir nicht übel: eine rasche, wohlgewachsene Brünette, die einen die kurze Zeit auf dem Lande wohl unterhalten hätte." 1. Julius.

[11] Siehe die Symbole, die erste Hingebung Vittorias betreffend: *Der Abenteurer und die Sängerin*, V, 9. Auch dort Reh und Vogel.

Digitized by Google

Und eine Fremde, Ausgeschloßne aus mir macht
In dieser nährenden, lebendgen Luft der Welt. [12]

Das Gleiche ist Claudios Schicksal:

Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,
Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen?

Die Häufigkeit der Wiederkehr dieser Idee,[13] die der Kern unserer Dichtung ist, zeigt, wie schmerzlich sie in Hofmannsthals eigenem Leben wurzelt. Ein wachäugiges, frühreifes Kind muß er gewesen sein, beschattet von der Last der Gewesenen, mit ‚ganz vergessener Völker Müdigkeiten' in der Seele,[14] dem mythenbildenden Reichtum orientalischer Weltfurcht, dem romanisch reizbaren Sinn für die Geste,[15] mit dem Gefühl beider Kulturen für die symbolische, feierliche Handlung. Und nun harrt er ungeduldig, daß ihm das Leben erfüllen soll, was die Geste versprach, die er bei den Erwachsenen sah. Gewaltige Leidenschaften, heilige durchschauernde Gefühle ahnt er dahinter. Und da er früher, ehe er selbst zu den Gefühlen gereift ist, die Geste füllen will, bleibt sie ihm leer, und der wache und beobachtende Verstand, er selbst als sein eigener Zuschauer, schwächt das erst noch zarte Empfinden. Der innern Leere bewußt aber wird die Geste nur um so stärker und schmerzlicher.

So will Fortunio im *Weißen Fächer* besser sein als dieses Schattenspiel, in dem die Rolle des Witwers auf ihn gefallen ist

[12] Aus demselben Jahre wie '*T. u. T.*'

[13] Über „Gabriele d'Annunzio," *Die Zeit* No. 9, 1. Dez. (zitiert bei Sulger-Gebing, S. 8): „ihn haben die Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, erbeben gemacht, früher und stärker und tiefer als das Leben selber." Und „Unterhaltungen über literarische Gegenstände" (Sulger-Gebing S. 12): Kind und Künstler sehen „mit den Augen der Poesie, die jedes Ding zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen seinen Wundern umgibt."

[14] „Manche freilich. . . ." (I, 16).

[15] „Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; . . . an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz verknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten" (II, 222).

Digitized by Google

(I, 156). Seine ‚hochmütige, eigensinnige Seele will mehr für ein Ding bezahlen, als das Leben verlangt; wenn das Leben ihm eine Wunde schlägt, schreien: ich will mir weh tun! und in die Wunde greifen und sie aufreißen wie einen blutenden Mund' (I, 137). Die Großmutter weiß, ‚alles was er im Kopf hat, ist altkluges Zeug' und warnt ihn: „So hast du dir damals das vorweggenommen, was für später gehört, und was du damals versäumt hast, holst du nie wieder nach. Was ist Jugend für ein eigensinniges Ding! Wie der Kuckuck, der aus allen Nestern das hinauswirft, was hineingehört, um seine eignen Eier dafür hineinzulegen. . . . Wie ein Schauspieler seid ihr, der sich seine Rolle aus dem Stegreif selber dichtet und auf keine Stichwörter achtgibt" (I, 163).

Und Fortunio selbst weiß: „Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich, und jedes Ding hat seinen Preis: auf die Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod" (I, 174).

So wie er hat Claudio als Kind das Leben überzahlt und es ist ihm nicht genug geblieben, mit dem er jetzt zahlen könnte. Nun wartet er vergeblich auf das Tagen der Leidenschaft, das niemals eintritt. Denn der Sinn des Lebens ist eben das Leben. In seinem Kreis faßt es jener Schmied in der *Idylle*,

> Maßloses nicht verlangend, noch begierig ich,
> Die flüchtge Flut zu ballen in der hohlen Hand (I, 42).

Schnellsein nützt nicht zum Laufen dem, der nicht läuft, noch zum Streite tapfer sein dem, der nicht ficht, sondern Laufen, Streit ist in sich selbst der Lohn, Glück alles, Stunde, Wind und Welle. ‚Wie Kugeln rollen des Lebens Kronen, bis ein Mutiger mit beiden Füßen darauf springt' (*D. w. F.*, I, 181).

Enttäuscht, im Innersten zerrüttet wendet er sich vom Leben ab. Hier setzt die eigentliche äußere Handlung ein. Wie in Maeterlincks *L'intruse* vorschatten unheimliche Begebenheiten draußen im Park das Kommen des Eindringlings; sie schrecken den frommen Diener, diese Gestalten, die am Brunnenrand

Digitized by Google

sitzen, und müssen dem feinen Skeptiker als Einbildung erscheinen. Zu seiner Seele aber spricht Musik, die reinste Kunst, zu der alle Künste streben, wie alle Wissenschaften zur Mathematik,[16] die nicht des abgegriffenen, vererbten und daher mit fremden Wissen beladenen Mittels der Sprache bedarf.

> Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen
> In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen,
> Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt
> Und uns ihr Sinn lebendig ganz erwacht. . . .

(*Gestern* I, 23), so stellt sich ihm in einer Stunde der Gnade jetzt die Lebenseinheit her, die er in der Jugend geahnt. Nicht mehr als Zuschauer steht er (und stand er damals in jugendlichem Ergreifen) vor den Lebensgittern, ‚in jedem Ganzen rätselhaft gehemmt', sondern er ahnt ‚den Liebesstrom, der alle Herzen nährt, auch durch sein Herz geleitet.' G e m e i n s c h a f t ist da, besessen von allen denen, den Wirklichen im Leben, jenen Menschen der Ferne, die er beneidet, jenen Toten, die ihm immer Tote waren—denn auch er redet, wie Fortunio ‚über einen Menschen wie über einen Baum oder einen Hund' (*D.w.F.*, I, 176)—und die ihm nun das verlorene Leben aufschließen sollen.

Der Tod selbst ist es, der die Fiedel strich; und dem Dichter, der Böcklins Gedenken sein Spiel vom sterbenden Tizian widmet (I, 55), mag hier jenes Bildnis des großen Schweizers vorgeschwebt haben: Der Maler bannt, dem Lied Freund Heins auf der tiefsten und letzten, der G-Saite lauschend, die so geweihte Schau des Lebens in sein Werk.

Aber es ist nicht der Knochenmann, der nun eintritt bei Claudio, sondern jener schöne Jüngling, der die Fackel löscht, der Gott der Reife, ein Gott der Seele, eben jenen Augenblick der höchsten Gnade versinnbildlichend, durch die auch der Dichter die Menschen in der großen Gesamtschau des Lebens beglückt.[17] Vor ihm hat Claudio Rechenschaft abzulegen über das Pfund, mit dem er hätte wuchern sollen:

> Was allen, ward auch dir gegeben,
> Ein Erdenleben, irdisch es zu leben.

[16] „Der Dichter und diese Zeit." *Die prosaischen Schriften* Bd. I, 23. S. Fischer, Berlin, 1919.

[17] Ebenda.

Digitized by Google

Im Innern quillt euch allen treu ein Geist,
Der diesem Chaos toter Sachen
Beziehung einzuhauchen heißt.
Man bindet und man wird gebunden,
Entfaltung wirken schwül und wilde Stunden.

Beziehung, die Welt der Bezüge, eben das ist das wahrhaft Schöpferische in einem Sein, wo weder Ding noch Ich einen festen Wert hat.[18]

In seiner Todesangst verspricht er in diese Welt der Bindungen einzugehn, Treue zu lernen, d.h. seinem Leben Halt, Einheit zu geben, den Werten Gut und Böse durch Aufgabe seines ethischen Relativismus Gewalt über sich zu leihen. Denn nun wird ihm klar, daß all sein Lieben und Hassen nur ein Mitbeben, kein Eigentönen war, wie es die Briefe seiner Amours beweisen, die er dem Tod vor die Füße wirft.

Und nun kommen sie, einfache Seelen, die selbst im Schmerze das Glück dieses Lebens durchbebt hat, weil sie sich hingaben:

Die Mutter, der die Dinge, um welche sie sich täglich mühte, die Blumen, die sie begoß, die Messingklinken, die sie blank rieb, das Kissen, aus dem sie den Staub klopfte, der die Dinge nichts bedeuteten, weil sie ganz im Kinde und für das Kind lebte;[19]

Die Geliebte, der die Dinge darum voll Bedeutung wurden, weil sie sich alle mit Beziehung füllten zu ihrer Liebe:

Die Blumen vor dem Fenster, meine Blumen,
Das kleine, wacklige Spinett, der Schrank
In den ich deine Brief legte und
Was du mir etwa schenktest . . . alles das
—Lach mich nicht aus—das wurde alles schön
Und redete mit wachen, lieben Lippen! (I, 148)

Claudio suchte nach Sinn und Seele dieser Dinge, losgelöst von

[18] „Wie der innerste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er [der Dichter] aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge." Ebenda S. 29–30.

[19] Die Worte, die Claudio ihr nachruft, im Paroxysmus gesprochen, durchbrechen die Satzordnung. Ihr Sinn ist wohl dieser: „Wann hab ich je gespürt, daß alle Wurzeln meines Seins nach ihr sich zuckend drängten, daß ihre Näh wie einer Gottheit Nähe mich wundervoll durchschauerte, mich quellend füllte—wie sie sollte—mit Menschensehnsucht, Menschenlust—und -weh?" (I, 147).

Digitized by Google

ihren Bezügen: der Becher, aus dem man nicht trinkt, die Laute, auf der man nicht spielt, der Gekreuzigte, zu dem man nicht betet—ihr starb das Glück, das an den Dingen hing, und ‚liegt in ihrer Liebe kleinem Grab.'

Der Freund, dessen Gefühle er anempfindend nacherlebte—so das Leben wiederum um seinen Preis betrügend—und der schließlich durch Mörderhand fiel

> Um Dinge, die du nicht begreifen kannst
> Und dreimal selig dennoch gegen dich,
> Der keinem etwas war und keiner ihm (I, 151).[20]

Und nun vollzieht sich, wenn ich das Spiel recht verstehe, in Claudio die Wandlung kurz vor seinem Tode:

> Wenn ich jetzt ausgelöscht hinsterben soll,
> Mein Hirn von dieser Stunde also voll,
> Dann schwinde alles blasse Leben hin:
> Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin (I, 152).

Wie dem Dichter Fortunio in *Gestern* kommt ihm das heilige, das wirkliche Erkennen; und auf sein Erleben paßt, was Hofmannsthal vom Dichter und seiner Sendung sagt:

„Er schafft aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge. . . . Nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen. Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wenn er will, aber wann sie wollen; und immerhin sie stehen ihm auf. Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitatom nachmals leben dürfen und wo ihnen, die vielleicht in erstarrender Einsamkeit hausen, das grenzenlose Glück zuteil wird: sich mit allem, was lebt, zu begegnen." So „entschwindet ihm der Begriff der Zeit und Zukunft geht ihm wie Vergangenheit in eine einzige Gegenwart herüber." [21]

[20] „Es erscheint also das dämonische Gespenst als ein blutiger entsetzlicher Mann, und es ist von Shakespeares *Macbeth* bis zu Hofmannsthals *Tor und Tod* auch aus der Dichtung bekannt, wie Wunden und selbst Waffen haften bleiben von der Leiche am gespenstischen Phantom. . . . Der Dämon is das Abbild der Leiche." Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena: Diederichs, 1921, S. 41. Diese Erscheinungen sind hier ganz richtig als Wiedergänger erkannt und der Freund ist daher nicht ‚grob-heldisch' gemeint und daher ‚ein wenig lächerlich wirkend,' wie Behrendsohn schreibt a.a.O. S. 20.

[21] *D. pros. Schr.* I, 29–31 und 51.

Digitized by Google

Nur so kann—scheint mir—das:

Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!

in seiner ganzen Tiefe erfaßt werden. Es ist kein leeres Spiel mit Worten, wie man dem Dichter vorgeworfen hat. Und nur so erhalten die versöhnenden Worte des Todes einen Sinn:

Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden.

Versöhnend ist das in so vielen Gestalten des Dichters wiederholte, wenn auch tragische Erlebnis, daß es keine Erlebnisse als das Erlebnis des eigenen Wesens gibt.

„Das ist der Schlüssel, der jedem seine einsame Kerkerzelle aufsperrt." (II, 195) . . . „Und ist dies nicht, wohin du auf dunkeln Wegen immer gelangst, wenn du tätig und leidend lebst unter den Lebenden? Ist nicht dies der geheimnisvolle Herzenskern der Erlebnisse, der dunkeln Leiden, wenn du getan hast, was du nicht solltest und doch mußtest, wenn du erfahren hast, was du immer ahntest und nie glaubest, wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen—schlang sich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und lächelnd glücklich?" („Die Farben," I, 218.)

Dies ist die erste Stufe zu neuer Bindung.

Zersetzung der Bindungen

Hans Naumann nennt Claudio ‚den kleinen Faust der Dekadence.' Das mißt indessen den Charakter an einem falschen Maßstab. Eher sollte er der Werther des 19ten Jahrhunderts heißen, denn auch Werther jagt nach Genuß, aber in ihm ist nicht das titanische Ringen, sondern jene verfeinerte stille Erschütterung der Seele, welche das typische Cachet des Sturms und Drangs der Sentimentalen ist: nur keine Ruhe, „immer in Bewegung, immer in Arbeit und nimmer vom Fleck," wie es

Digitized by Google

Goethe in einem frühen Briefe aus Straßburg schon vorwertherisch empfindet (20. Juni 1770). Dämonisch sind diese Menschen hier wie dort. Ich kann dies Wort nicht besser umschreiben als es Stefan Zweig in seinem *Kampf mit dem Dämon* tut:[22]

„Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementarische treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element. Der Dämon verkörpert in uns den Gährungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstentäußerung Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt; in den meisten, in den mittleren Menschen wird nun dieser kostbar-gefährliche Teil der Seele bald aufgesogen und aufgezehrt; nur in seltenen Sekunden, in den Krisen der Pubertät, in den Augenblicken, da aus Liebe oder Zeugungsdrang der innere Kosmos in Wallung gerät, durchwaltet dieses Heraus-aus-dem-Leibe, dies Überschwängliche und Selbstentäußernde ahnungsvoll selbst die bürgerlich banale Existenz. Sonst aber ersticken die gemessenen Menschen in sich den faustischen Drang, sie chloroformieren ihn mit Moral, betäuben ihn mit Arbeit, dämmen ihn mit Ordnung: der Bürger ist immer Urfeind des Chaotischen, nicht nur in der Welt, sondern auch in sich selbst. Im höheren Menschen aber, besonders im produktiven, waltet die Unruhe schöpferisch fort als ein Ungenügen an den Werken des Tages, sie schafft ihm jenes ‚höhere Herz, das sich quält' (Dostojewski), jenen fragenden Geist, der über sich selbst hinaus eine Sehnsucht dem Kosmos entgegenstreckt. Alles, was uns über unser Eigenwesen, unsere persönlichen Interessen spürerisch, abenteuerlich ins Gefährliche der Frage hinaustreibt, danken wir dem dämonischen Teile unseres Selbst. Aber dieser Dämon ist nur insolange eine freundliche, fördernde Macht, als ihn bewältigen, als er uns dient zu Spannung und Steigerung: seine Gefahr beginnt, wo diese heilsame Spannung zu Überspannung wird, wo die Seele dem aufrührerischen Trieb, dem Vulkanismus des Dämonischen verfällt. Denn der Dämon kann seine Heimat, sein Element, die Unendlichkeit, nur dadurch erreichen, daß er mitleidslos das Endliche, das Irdische, also den Leib, in dem er wohnhaft weilt, zerstört: er hebt an mit Erweiterung, aber drängt zur Zersprengung. Darum füllt er Men-

[22] Insel-Verlag, Leipzig 1925, S. 9–11.

Digitized by Google

schen, die ihn nicht rechtzeitig zu bändigen wissen, erfüllt er die dämonischen Naturen mit fürchterlicher Unruhe, reißt ihnen das Steuer ihres Willens übermächtig aus den Händen, daß sie, willenlos Getriebene, nun in dem Sturm und gegen die Klippen ihres Schicksals taumeln. Immer ist Lebensunruhe das erste Wetterzeichen des Dämonischen, Unruhe des Blutes, Unruhe der Nerven, Unruhe des Geistes (weshalb man auch jene Frauen die dämonischen nennt, die Unruhe, Schicksal, Zerstörung um sich verbreiten). Immer umschwebt das Dämonische ein Gewitterhimmel von Gefahr und Gefährdung des Lebens, tragische Atmosphäre, Atem von Schicksal."

Doch Werther, Faust, Wilhelm Meister sind insofern Kinder des 18. Jahrhunderts, als sich in ihnen

> Der Mensch, die kleine Narrenwelt
> Gewöhnlich für ein Ganzes hält (*Faust* 1347–8).

Sie projizieren alles aus sich hinaus, drücken der Welt, dem Makrokosmos, ihren Stempel auf, nur um zu finden: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst." Geschlossen wie die Monade, die keine Fenster hat, stehen sie einsam, sinken in Verzweiflung zurück: „Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal Dir! Wem denn?" (514–6) Wilhelm Meister ist sich bewußt, ‚daß der Geist des Menschen ein eignes Ganze ausmache, das sich mit andern nie vereinigen, wohl aber an mehr oder weniger Punkten sich berühren könne,' und so hält er immer Monologe, er ‚fühlt, daß er fast nie imstande sei, in einem Gespräch vorwärts zu kommen und hübsch rund und deutlich zu sagen, was er wollte.' [23] Und dies Gefühl bestätigt ihm Aurelie:

„Ohne die Gegenstände der Natur gekannt zu haben, erkennen Sie solche im Bilde; es scheint eine Vorempfindung der ganzen Welt in Ihnen zu liegen, die durch harmonische Berührung der Dichtkunst geregt und entwickelt wird. Denn wahrhaftig. . . . von außen kommt nichts in Sie hinein! Ich habe nicht leicht jemanden gesprochen, der die Menschen, mit denen er lebt, so von Grund aus verkennt wie Sie. Erlauben Sie mir, es zu sagen: wenn man Sie Ihren Shakespeare erklären hört glaubt man, Sie kämen eben aus dem Rate der Götter, die Sie beredet, Menschen nach eigenem Bilde zu machen, und wenn Sie mit Leuten umgehen, sehe ich in Ihnen das erste groß ge-

[23] *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Buch II, Kap. 2. Festausgabe ed. Petsch, X, 76.

Digitized by Google

borene Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt und sie treuherzig als seinesgleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen." [24]

Hofmansthals Menschen, Kinder des Impressionismus, ziehen die Welt und die Menschen in sich hinein, alles spiegelt sich in ihnen, löst ihre Ganzheit auf.

> Kein Festes nirgends! . . . Wir selber nur der Raum
> Drin tausende von Träumen buntes Spiel
> So treiben wie im Springbrunn Myriaden
> Von immer neuen, immer fremden Tropfen;
> All unsre Einheit nur ein bunter Schein,
> Ich selbst mit meinem Selbst von früher,
> Von einer Stunde früher grad so nah,
> Vielmehr so fern verwandt als mit dem Vogel
> Der dorthin flattert (*D. w. F.* I, 181).

Beiden Zeiten gemein ist das Bewußtwerden dieser Zersetzung des Individuums und das Streben des Subjektes nach Vereinigung mit der Außenwelt durch Versinnlichung des Fühlens und des Denkens. Wir sprachen von der Jagd nach dem Erlebnis des Reisenden im 18. Jahrhundert. Aber wir müssen viel weiter zurückgreifen, wenn wir an den Ausgangspunkt dieser Bewegung gelangen wollen.

Die Entwicklung der Menschheit des Abendlandes vom Mittelalter an ist charakterisiert durch die Disintegrierung, die Atomisierung gesellschaftlicher Verbände. Der mittelalterliche Mensch, „unter dem Drucke dualistischer Verängstigung und infolgedessen auch unter dem Drucke eines Erlösungsdranges" [25] ist nur ein Teil der Masse, die durch Feudalsystem und Hierarchie Träger abstrakten Denkens und Empfindens ist, „denn das Abstrakte ist eben das Unpersönliche und als solches Ausdruck der undifferenzierten Masse, während das sinnliche Empfinden untrennbar an den Individualisierungsprozeß der Menschheit gebunden ist und nur von Einzelpersönlichkeiten getragen werden kann." [26] Wie die Freifigur der Plastik aus architek-

[24] Ebenda 314–5.

[25] Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*. München: Piper, 1911, S. 119.

[26] Ein einfaches Beispiel möge dies erläutern: Masse sieht in der andern Nation

Digitized by Google

tonischer Gebundenheit der Kirche, löst sich nun der Einzelne aus diesem Verbande los, das dualistische Furchtverhältnis von Mensch und Außenwelt hat sich gelockert, das instinktive Bewußtsein von der Unergründlichkeit des Daseins ist abgeflaut und der Mensch kann es wagen, "diesem Dasein, d.h. der unendlichen Erscheinungswelt allein gegenüberzutreten. Das wachsende Persönlichkeitsgefühl bedeutet den Untergang des großen Weltgefühls." „Der gleiche Ausgangspunkt beider Bewegungen—Mystik und Renaissance—ist das Übergehen der Empfindung aus der Erkenntnis von der Masse auf das einzelne Ich,[27] und dieses Ich, das wir nach seiner je auf Durchseelung oder Erkenntnis eingestellten Eigenart den nordischen oder südlichen (Worringer), faustischen oder apollinischen (Spengler), klassischen oder romantischen (Strich u.a.) Menschen nennen mögen, entwickelt sich zu immer größrer Unabhängigkeit und Freiheit sozialer Bindungen und immer zunehmenderer Vereinzelung und Vereinsamung, die im Subjektivismus an der Wende des 18. Jahrhunderts ihren ersten Gipfel erreicht. Während nun der klassische Mensch durch allseitige Abrundung seiner Persönlichkeit und durch Streben zum Typus das Leben bis zu einem gewissen Grade meistert und sich zur Selbstbejahung, Selbstverherrlichung emporsteigert, freilich selbst dann wie der hundertjährige Faust einsam und ‚im Grunde ohne letzte Heimat' bleiben mag,[28] neigt der romantische Mensch dazu, in ewigem Erlösungsbedürfnis von seiner Einsamkeit an das All oder an die Gottheit sich auflösend hinzugeben, und Worringer hat daher nicht unrecht, wenn er dem klassischen Menschen Persönlichkeit, dem romantischen den negativen Begriff Individualität zuschreibt,[29] d.h. die Lösung der Bindungen bis zu den unteilbaren Bestandteilen. Der Individualismus der Mystik predige: „Dein Wesen stampfe nieder. Wer in sich beharrt, kann Gott nicht erkennen."

und ihren Angehörigen den Feind, spricht von Krieg und Töten als etwas Abstraktem, der Einzelne erkennt den Einzelnen als gleichen Menschen. Sobald das Töten versinnlicht wird, versagt die Massenabstraktion. Aber in der Erkenntnis seiner Einsamkeit strebt selbst der Pazifist zu neuen Bindungen, in denen die Versinnlichung wieder in neue Abstraktionen verwandelt wird, internationalistischen, sozialistischen etc.

[27] Worringer S. 124.

[28] H. A. Korff, *Humanismus und Romantik*. Leipzig, Weber, 1924, S. 116.

[29] Worringer S. 123 ff.

Digitized by Google

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nun steigert sich das Ich zum Selbst in der Entwicklung des Subjektivismus. „Subjekt und Person oder ‚Ich' und ‚Selbst' verhalten sich etwa wie Seele und Leib," [30] eine neue Spaltung, deren charakteristische Auswirkung sich darin zeigt, daß der romantische Mensch ‚das Denken denkt, das Genießen genießt, das Dichten dichtet und solche Spiegelung natürlich eine unendliche Reflexion in diesen Suchern des letzten Ich ist.' [31] Er will die Entfesselung vom Gesetz, die Einzigkeit der Geschichte, die Fülle der Erscheinungen.

„Alle Sünden entstehen aus der Selbheit," sagt Jakob Böhme; es ist, als ob der Weise, am Anfang dieser Entwicklung stehend, bereits vorausgesehen hätte, wie der moderne Mensch sein Denken, Fühlen und Wollen aus der organischen Polarität und Ganzheit seines Wesens, wo es Sinn und Segen hat, herauslösen und übersteigern würde, es zum Herrscher und Vernichter seiner selbst machend.

Nun geht der Zersetzungsprozeß im 19. Jahrhundert weiter. Im Naturalismus negiert sich das Subjekt selber. Hatte Zola noch als Ziel der Kunst ‚ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament' hingestellt, so geht Arno Holz über ihn hinaus, indem er das Temperament nach Möglichkeit auszuschalten strebt und den Satz aufstellt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." [32] Das heißt also: je größer der Künstler, desto mehr ähnelt sein Werk der reinen Wirklichkeit, desto weniger ist seine Handschrift zu sehn. Und wie der Mensch in der Literatur dieser Epoche in Anlehnung an die Ergebnisse der Naturwissenschaften seiner Persönlichkeit entäußert wird und schließlich nur noch ein Ergebnis von Vererbung und Reaktion gegen seine Umwelt ist, so eifert der Künstler dem positivistischen Denker und Wissenschaftler nach, der als gewissenhafter Beobachter Tatsachen zu konstatieren trachtet ohne Ehrgeiz, sie zu einem System zusammenzuschließen. *Die Familie Selicke*, die ersten naturalistischen Dramen Hauptmanns sind solche Wirklichkeitsfunde, charakteristisch in ihrem

[30] Friedrich Gundolf, *Goethe*. Berlin: Bondi, 1920, S. 338.
[31] Fritz Strich, *Klassik und Romantik*. München: Meyer und Jessen, 1922[1] S. 64.
[32] Arno Holz, *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. Berlin: W. Ißleib, 1891.

Digitized by Google

zuständlichen Nebeneinander von Gewordenem, in ihrer offnen Form, mit der sich der Autor eines etwaigen Urteils über die Weiterentwicklung des nicht zum Austrag gekommenen Konfliktes, also einer Stellungnahme begibt. Noch *Die Weber*, *Florian Geyer*, *Furhmann Henschel* tragen solche Züge. Noch klarer tritt dieser Vorgang vielleicht in der Malerei hervor, wo der Künstler dem Objekt mit dem Auge des neugeborenen Kindes gegenüberzutreten und alle jene Erfahrungen unseres Tast- und Raumsinnes zu vergessen sucht, die z.B. unserm Bilde eines Baumes seine Umrisse und seine plastische Gestalt gibt. Statt dessen legt er Farben auf die Leinwand, wie er sie wahrnimmt in dem einen Augenblicke, Licht gebrochen und zurückgeworfen; und die offne Form manifestiert sich auch hier, indem der durch die Größe der Leinwand bedingte Ausschnitt doch noch mit der Umgebung zusammenhängt, dadurch daß von den Objekten links und rechts der Widerschein der Farben hereinfällt. So mag denn ein im Bilde festgelegtes menschliches Gesicht von rechts etwa blau, von links grün bestrahlt sein, ohne daß die Ursache der Bestrahlung notwendigerweise mit auf der Leinwand erschiene, um ein handgreifliches Beispiel zu geben.

Bis zur Wissenschaftlichkeit schreitet diese Farbengebung indessen fort, wenn im pointillistischen Impressionismus die Farben als kleine Farbtupfen ungemischt nebeneinander gesetzt werden, sodaß das Auge des Betrachters erst dies Mischen, die Synthese vollzieht (wie im Drama der Zuschauer die Deutung).[33]

Wir haben in dieser Kunst eine Welt der Bezüge, die von den Einzeldingen doch bereits wieder zur Zusammenfassung, zum Symbol zwangsläufig fortschreitet. Könnte man im *Biberpelz*, in der *Familie Selicke* die vielen Einzelheiten der Raumbeschreibung, auch noch die Kaiserbilder an der Wand etc. als Einmaligkeiten betrachten, den Haeckel in *Einsame Menschen* den Bezügen zuteilen, mit dem ‚Ringenden Jakob' desselben Dramas, den der Pastor Kollin an der Wand findet, sind wir beim Symbol angelangt, das dann bei Hauptmann schnell wachsend seine ganze Kunst wandelt und in *Griselda* einen Gipfel seines neuen Stils schafft.

[33] Siehe auch Walzel, *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, Kapitel: „Entwicklung der Eindruckskunst," S. 225 ff.

Digitized by Google

Machs erkenntniskritischer Relativismus

Ethischer und ästhetischer Relativismus bilden also die Grundlage der Kunst des Naturalismus. In Hofmannsthals Jugendwerk haben wir indessen einen ausgesprochenen Impressionismus, wenn wir mit diesem Worte eine Sonderart bezeichnen wollen, in der der Dichter, weit entfernt davon, sich nach Möglichkeit in der Wiedergabe der Wirklichkeit auszuschalten, vielmehr den vollen Nachdruck auf die Art s e i n e r Wiedergabe legt oder besser gesagt: auf die Art, wie die Dinge sich in ihm spiegeln. Es ist nur ein Unterschied der Akzentverschiebung, den übrigens auch Arno Holz anerkannt hat, wenn er acht Jahre später in seiner *Revolution der Lyrik* [34] feststellt: „Es gibt für uns Menschen keine Kunst an sich, wie es für uns Menschen keine Natur an sich gibt. Es gibt genau so viele Kunstauffassungen als entsprechende Naturauffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehen durch zwei Verschiedene, ist nicht mehr dasselbe, ja es ist sogar schon nicht mehr dasselbe zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen Einzigen gesehn!"

Die eigentliche Erkentnislehre des Relativismus dieser Zeit indessen finden wir in Ernst Machs relativistischem Phänomenalismus, die ich im folgenden so kurz als möglich mit seinen eigenen Worten wiedergeben möchte. Dabei ist, wie Walzel sagt, ‚neben diesem inneren Zusammenhang von Kunst und Philosophie die Frage ganz gleichgiltig, ob Kunst das Ergebnis oder die Voraussetzung weltanschaulicher Wandlungen ist.' Es komme auf die Bedeutsamkeit beider Bewegungen an (212). Und doch dürfte es in unserm besonderen Falle förderlich sein, zu sehen, wie nahe Mach und Hofmannsthal zusammengehn, wie weit Hofmannsthal die Machsche Theorie in Dichtung umzusetzen vermag, bis in welche Einzelheiten hinein ihn die Machschen Gedankengänge vielleicht angeregt, in seiner Anlage bestärkt haben, oder wie weit, die gleichen Voraussetzungen gegeben, Ideen sich hier wie dort gleichartig auswirken.

Der leichteren Möglichkeit des Verweisens wegen werde ich die Machschen Auszüge mit Zeilenzählung abdrucken und

[34] Berlin, 1899, p. 107.

Digitized by Google

später besonders auffallende und hier nicht enthaltene Parallelstellen in die Anmerkungen aufnehmen.

Die K ö r p e r.[35] Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten u.s.w. sind in mannigfacher Weise miteinander verknüpft, und an dieselben sind Stimmungen, Gefühle, und Willen gebunden. Aus diesem Gewebe tritt das relativ Festere und Beständigere hervor, es prägt sich dem Gedächtnisse ein und drückt sich in der Sprache aus. Als relativ beständiger zeigen sich zunächst räumlich und zeitlich verknüpfte C o m p l e x e von Farben, Tönen, Drücken u.s.w., die deshalb besondere Namen erhalten, und als K ö r p e r bezeichnet werden. Absolut beständig sind solche Complexe keineswegs.

Mein Tisch ist bald heller, bald dunkler beleuchtet, kann wärmer und kälter sein. Er kann einen Tintenfleck erhalten. Ein Fuß kann brechen. Er kann repariert, poliert, Teil für Teil ersetzt werden. Er bleibt für mich doch der Tisch, an dem ich täglich schreibe.

Die größere Geläufigkeit, das Übergewicht des Beständigen gegenüber dem Veränderlichen drängt zu der teils instinctiven, teils willlürlichen und bewußten Ökonomie des Vorstellens und der Bezeichung, welche sich in dem gewöhnlichen Denken und Sprechen äußert. Was auf e i n m a l vorgestellt wird, erhält e i n e Bezeichnung, e i n e n Namen (S. 1–2).

Das dunkle Bild des Beständigen, welches sich nicht merklich ändert, wenn ein oder der andere Bestandtheil ausfällt, scheint etwas für s i c h zu sein. Weil man jeden Bestandtheil e i n z e l n wegnehmen kann, ohne daß dies Bild aufhört, die Gesammtheit zu r e p r ä s e n t i e r e n und wieder erkannt zu werden, meint man, man könne a l l e wegnehmen und es bliebe noch etwas übrig. So entsteht in natürlicher Weise der anfangs imponierende, später aber als ungeheuerlich erkannte philosophische Gedanke eines (von seiner ‚Erscheinung' verschiedenen unerkennbaren) D i n g e s a n s i c h.

Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem Zusammenhang der Elemente, der Farben, der Töne u.s.w., außer den sogenannten Merkmalen. Das vielgestaltige vermeintliche philosophische Problem von dem e i n e n Ding mit seinen v i e l e n Merkmalen ensteht durch das Verkennen des Umstandes, daß übersichtliches Zusammenfassen und sorgfältiges Trennen, obwohl beide temporär berechtigt und zu verschiedenen Zwecken ersprießlich, nicht auf einmal geübt werden können" (S. 5).

[35] Dr. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen.* Jena, 1903, 4. Aufl. (Erste Aufl., 1885)

Digitized by Google

Bahr (*Inventur*. Berlin: S. Fischer, o.J., S. 46. geschrieben 1903), veranschaulicht dieses Problem nach seiner Weise durch den folgenden amüsanten Vergleich: „Es kommt mir vor, wie wenn man sagt: das ist das vierte Bataillon. Vor zehn Jahren war es das vierte Bataillon, und heute ist es das vierte Bataillon, und in zehn Jahren wird es auch noch das vierte Bataillon sein. Ja, aber der Major ist ein anderer als vor zehn Jahren, und so muß die Führung, muß der ganze Geist anders geworden sein, und kein Offizier ist geblieben und keine Charge und kein Mann. Es ist ein neues Wesen geworden, das nur noch den alten Namen hat, weil wir nicht wissen, wann wir den Namen wechseln sollen, indem ja die Veränderung nicht mit einem Ruck, so daß sie eklatant würde, sondern leise und unaufhörlich geschieht: Heut kommt ein Offizier weg, im Herbste wechseln sich zehn Mann um, dann tritt der neue Major ein—wann sollen wir sagen: jetzt ist es neu? Darum ist es bequemer, wir bleiben schon ein für allemal beim vierten Bataillon: nur dürfen wir nicht leugnen, daß das eben doch nur eine Fiktion ist. Und sind nicht ebenso der brave Eckermann und der wackre Riemer viel eher derselbe Mensch als der Dichter des *Götz* und der *Natürlichen Tochter?*" Dieses Symbol gilt bei ihm freilich vornehmlich für das sich verändernde Ich, aber:

(Das Ich) „als relativ beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Complex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als Ich bezeichnet wird. Ich kann mit diesem oder jenem Ding beschäftigt, ruhig und heiter oder aufgebracht und verstimmt sein. Doch bleibt (pathologische Fälle abgerechnet) genug Beständiges übrig, um das Ich als dasselbe anzuerkennen. Allerdings ist auch das Ich nur von relativer Beständigkeit. Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der Continuität, in der langsamen Änderung. Die vielen Gedanken und Pläne von gestern, welche heute fortgesetzt werden, an welche die Umgebung im Wachen fortwährend erinnert, . . . die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewußt und unwillkührlich längere Zeit erhalten, machen den Grundstock des Ich aus" (Mach, S. 2–3).

„Das Ich ist so wenig absolut beständig als die Körper. Was wir am Tode so sehr fürchten, die Vernichtung der Beständigkeit, das tritt im Leben schon in reichlichem Maße ein. Was uns das Werthvollste ist, bleibt in unzähligen Exemplaren erhalten, oder erhält sich bei hervorragender Besonderheit in der Regel von selbst. Im besten Menschen liegen aber individuelle Züge, um die er und andere nicht zu trauern brauchen. Ja zeitweilig kann der Tod, als Befreiung von der Individualität,

Digitized by Google

sogar ein angenehmer Gedanke sein. Das physiologische Sterben wird natürlich durch solche Überlegungen nicht erleichtert" (S. 3–4). (Vergleiche das Ende von Hofmannsthals *Tor und Tod.*)

Das Verhältnis der Körper zum Ich. „Die zuvor statuirten Elemente," d.h. die letzten Bestandteile, in die die Complexe zerfallen, „wollen wir durch die Buchstaben ABC . . . [Elemente der Körpercomplexe] KLM . . . [Elemente des physischen Ichcomplexes] abc . . . [Complex von Willen, Errinnerungsbildern etc.] andeuten. Die Complexe von Farben, Tönen u.s.w., welche man gewöhnlich Körper nennt, bezeichnen wir der Deutlichkeit wegen mit ABC . . . , den Complex, der unser Leib heißt, und der ein durch Besonderheiten ausgezeichneter Theil der ersteren ist, nennen wir KLM . . . , den Complex von Willen, Erinnerungsbildern u.s.w. stellen wir durch abc . . . dar. Gewöhnlich wird nun der Complex abc . . . KLM . . . als Ich dem Complex ABC als Körperwelt gegenübergestellt; zuweilen wird auch abc . . . als Ich, KLM . . . ABC . . . als Körperwelt zusammengefaßt. Zunächst erscheint ABC . . . als unabhängig vom Ich und diesem selbständig gegenüber stehend. Diese Unabhängigkeit ist nur relativ und hält vor gesteigerter Aufmerksamkeit nicht stand. In dem Complex abc . . . kann sich allerdings manches ändern, ohne daß an ABC . . . viel bemerklich wird, ebenso umgekehrt. Viele Änderungen in abc . . . gehen aber durch Änderungen in KLM . . . nach ABC . . . über und umgekehrt. (Wenn z.B. lebhafte Vorstellungen in Handlungen ausbrechen, oder die Umgebung in unserem Leib merkliche Änderungen veranlaßt.) Hierbei scheint KLM . . . mit abc . . . und auch mit ABC . . .stärker zusammenzuhängen, als diese untereinander. Diese Verhältnisse finden eben in dem gewöhnlichen Denken und Sprechen ihren Ausdruck.

Genau genommen, zeigt sich aber, daß ABC . . . immer durch KLM . . . mitbestimmt ist. Ein Würfel wird, wenn er nahe, groß, wenn er fern, klein, mit dem rechten Auge anders als mit dem linken, gelegentlich doppelt, bei geschlossenen Augen gar nicht gesehen. Die Eigenschaften eines und desselben Körpers erscheinen also durch den Leib modifiziert, sie erscheinen durch denselben bedingt. Wo ist denn aber derselbe Körper, der so verschieden erscheint? Alles, was man sagen kann, ist daß verschiedene ABC . . . an verschiedene KLM . . . gebunden sind" (S. 7–8).

Resultat. „Nicht die Körper erzeugen Empfindungen, sondern Elementencomplexe (Empfindungscomplexe) bilden die Körper. Erscheinen dem Physiker die Körper als

Digitized by Google

das Bleibende, Wirkliche, die ‚Elemente' hingegen als ihr flüchtiger vorübergehender Schein, so beachtet er nicht, daß alle ‚Körper' nur Gedankensymbole für Elementen complexe (Empfindungscomplexe) sind. . . . Die Welt besteht also für uns nicht aus rätselhaften Wesen, welche durch Wechselwirkung mit einem andern, eben so rätselhaften Wesen, dem Ich, die allein zugänglichen ‚Empfindungen' erzeugen. Die Farben, Töne, Räume, Zeiten . . . sind für uns vorläufig die letzten Elemente, deren gegebenen Zusammenhang wir zu erforschen haben. Darin besteht eben die Ergründung der Wirklichkeit" (S. 23–24).

Und „nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). . . . Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Complex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre, Grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit, nicht auf die bestimmte Unterscheidbarkeit von andern und nicht auf die scharfe Begrenzung kommt es an, denn alle diese Elemente variieren schon im individuellen Leben von selbst, und deren Veränderung wird vom Individuum sogar angestrebt. Wichtig ist nur die Continuität. . . . Die Continuität ist aber nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser Inhalt und nicht das Ich ist die Hauptsache. Dieser ist aber nicht auf das Individuum beschränkt. Bis auf geringfügige wertlose persönliche Erinnerungen bleibt er auch nach dem Tode des Individuums in andern erhalten. Die Bewußtseinselemente eines Individuums hängen untereinander stark, mit jenen eines andern Individuums aber schwach und nur gelegentlich merklich zusammen. Daher meint jeder nur von sich zu wissen, indem er sich für eine untrennbare von andern unabhängige Einheit hält. Bewußtseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeineres unpersönliches, überpersönliches Leben fort. Zu diesem beizutragen, gehört zu dem größten Glück des Künstlers, Forschers, Erfinders, Socialreformers u.s.w.

Das Ich ist unrettbar" (S. 19–20).

„Indem wir nun die Empfindungen der Mitmenschen und

Digitized by Google

Tiere nicht wahrnehmen, sondern nur nach Analogie unsrer eigenen ergänzen, während wir aus dem Verhalten der Mitmenschen entnehmen, daß sie sich uns gegenüber in demselben Falle befinden, sehen wir uns veranlaßt, den Empfindungen, Erinnerungen u.s.w. eine b e s o n d e r e , von ABC . . .KLM . . . v e r s c h i e d e n e Natur zuzuschreiben, die je nach der Kulturstufe ungleich aufgefaßt wird, was wie oben gezeigt wurde, u n n ö t i g ist, und auf wissenschaftliche Irrwege führt . . . " (S. 27).

„Dies geschieht z.B., wenn alle Erlebnisse als in das Bewußtsein sich erstreckende ‚Wirkung' einer Außenwelt angesehen werden. Ein scheinbar unentwirrbares Knäuel von metaphysischen Schwierigkeiten ist hiemit gegeben. Der Spuk verschwindet jedoch sofort, wenn man die Sache sozusagen im mathematischen Sinne auffaßt, und sich klar macht, daß nur die Ermittlung von F u n c t i o n a l b e z i e h u n g e n für uns Wert hat, daß es lediglich die A b h ä n g i g k e i t e n d e r E r l e b n i s s e v o n e i n a n d e r sind, die wir zu kennen wünschen" (S. 28).

Gestern

Hofmannsthals *Gestern* erschien im Jahre 1891, also zwei Jahre vor *Der Tor und der Tod*, bei Klinkhardt in Leipzig unter dem Namen Theophil Morren als eine *Dramatische Studie*. In diesem Spiel erhält das Problem des unrettbaren Ich recht eigentlich seine dramatische Spiegelung.

> Wer lehrte uns den Namen „Seele" geben
> Dem Beieinandersein von tausend Leben?
> Was macht das Alte gut und schlecht das Neue?
> Wer darf verlangen, wer versprechen Treue? (109, M. 63–88[36])

Diese Worte des Helden, Andrea, eines Edelmanns der ‚sinkenden Renaissance' enthalten die Fragestellung des ethischen und psychologischen Relativismus, aus der heraus die ganze Handlung abläuft. Treue ist mithin nur ein Name für Schwäche (110), wenn es dieser Erkenntnis an Mut fehlt, sich dem Augenblicke hinzugeben. Durch Rücksicht, Gewissen, Angst vor Strafe lassen wir uns bewegen, noch Empfinden vorzutäuschen, wo es bereits gestorben ist (101); denn

> Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
> Laß Dich von jedem Augenblicke treiben,

[36] Die Seitenzahlen beziehen sich auf den ersten Band der gesammelten Werke, die Zahlen mit M. auf unsern Auszug Machs nach Zeilen.

Digitized by Google

Das ist der Weg, sich selber treu zu bleiben;
Der Stimmung folg', die Deiner niemals harrt,
Von Ausgelebten drohen Dir Gefahren:
Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt (104).

Eine solche Lüge ist aber die Gewohnheit, die uns durch liebliche Vertrautheit täuscht (114, M. 72–76). Erleben indessen heißt den Trieben freien Lauf lassen und so sein Selbst unbeschränkt erweitern:[37]

Es gärt in mir ein ungestümes Wollen
Nach einem Ritt, nach einem wilden, tollen . . .
So werde ich nach meinem Pferde rufen:
. . . . . .
Ein andermal durch meine Seele quillt
Ein unbestimmtes, schmelzendes Verlangen
Nach Tönen, die mich bebend leis' umfangen . . .
So werd' ich aus der Geige strömen lassen
. . . . . .
Der Geigenseele rätselhaftes Bluten . . .
Ein andermal werd' ich den Degen fassen,
Weil's mich verlangt nach einer Klinge Schwirren:
Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge,
Lebendig nur durch unsrer Laune Leben,
Des Lebens wert, so lang' sie uns es geben,
Sie sind im Grunde tote, leere Dinge! (101–102)
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange! (109).

[37] „Wenn ich sage, der Tisch, der Baum u.s.w. sind meine Empfindungen, so liegt darin, der Vorstellung des gemeinen Mannes gegenüber, eine wirkliche Erweiterung des Ich. Aber auch nach der Gefühlsseite ergibt sich eine solche Erweiterung für den Virtuosen, der sein Instrument fast so gut beherrscht als seinen Leib, für den gewandten Redner, in dem alle Augenachsen convergieren, und der die Gedanken seiner Zuhörer leitet, für den kräftigen Politiker, der seine Partei mit Leichtigkeit führt, u.s.w. In Depressionszuständen hingegen, wie sie nervöse Menschen zeitweilig zu ertragen haben, schrumpft das Ich zusammen. Eine Wand scheint es von der Welt zu trennen." Mach, *Analyse d. Empf.*, S. 10, Anmerk. Dieses extraverte Verhalten ist natürlich bei Hofmannsthal introvert. Zu ‚es gärt': „Wir kennen nur allein die Existenz unserer Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken. Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Zu sagen cogito ist schon zu viel, sobald man es durch Ich denke übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis." Lichtenberg, cit. bei Mach S. 23. Dies praktische Bedürfnis ist nach Mach das der Denkökonomie—Vergleiche auch „‚Es' trieb uns—treibt uns! ‚Es'!—Nicht ich—nicht du!" in Beer-Hofmanns *Graf von Charolais*, p. 261. Berlin: S. Fischer Verlag, 1906.

Digitized by Google

Auch die Kunstwerke dienen so dem Ausdruck seiner Stimmung, Giottos keusche Engel seiner Askese, Tizians Glut reifer Sommerlaune, Giorgiones Graun seinem Dämonenbangen (109–110); und kein Stil soll ihm der Triebe freies Schweifen einfangen.

> Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein,
> Ich lebe, der sie brauche, ich allein!
> In jedem schläft ein Funken, der mir frommt,
> Der früher, später doch zu Tage kommt (102).

Ser Vespasiano ist sein Hang zum Streit, Mosca seine Eitelkeit; durch des Oheim Kardinals Augen schätzt er Birne und Wein, durch Lorenzos Arm Degenklirren und Segelraffen. Für ihn ist jedes Wählen unerträglich;[38] da er nicht meiden kann, kann er sich weder für diese noch für jene schöne Bucht als Terrasse und Ankerstelle entscheiden—s o besitzt er sie ja alle—muß er den Bau des angefangenen Palastes unterbrechen, denn seine Schöpferkraft stirbt am Schaffen, die Erfüllung tötet den Wunsch (114–115).[39] Daher findet er in der ganzen ewigen Natur nichts als ein Symbol für die Launen unsrer Seele; unsre eigne Spur suchen wir in ihr, das Gleichnis, uns in Wonne und Qual auszudrücken (120, M. 104–114).

Praktisch kommt eine solche Stellung Menschen und Dingen gegenüber dem Solipsismus gleich, obwohl theoretisch das Ich ja völlig aufgegeben ist.[40] Andrea kennt keine Rücksicht auf

[38] Vergleiche Bahrs *Konzert*: „Jura: . . . Lieben Sie Tulpen? Marie: Ja. Jura: Sehr? Marie: Sehr. Jura: Lieben Sie Veilchen? Marie: Ja. Jura: Auch sehr? Marie: Auch sehr. Jura: Und es fällt Ihnen nicht ein, zu sagen: Halt, das geht nicht, die Veilchen darf ich ja nicht lieben, weil ich ja schon die Tulpen liebe! Oder fällt Ihnen das ein? Marie: Nein. Jura: Also, also, also! Was ist das für eine Zumutung, daß ich mein ganzes großes schönes Gefühl in einen einzigen Menschen vergraben soll? Aber das ist ja wieder unser alter verrotteter sinnloser Eigentumsbegriff, von Sachen noch auf Menschen übertragen, wo er ganz unerträglich wird. Das Natürliche wäre, alle Menschen zu lieben! Weil aber alles Natürliche eine Sünde ist, soll der Mensch gezwungen sein einen einzigen zu lieben! " (S. 55)

[39] „Zu große Nachgiebigkeit gegen jede neue Tatsache läßt gar keine feste Denkgewohnheit aufkommen, zu starre Denkgewohnheiten werden der freien Beobachtung hinderlich. Im Kampfe, im Kompromiß des Urteils mit dem Vorurteil, wenn man so sagen darf, wächst unsre Einsicht." Mach, *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*. Leipzig: Barth, 1923, S. 261.

[40] Man beachte indessen Machs Berücksichtigung altruistischer Ideen, die für Hofmannsthal erst in *Der Abenteurer und die Sängerin* in Betracht kommen: „Wir dürfen uns nicht darüber täuschen, daß das Glück anderer Menschen ein sehr be-

Digitized by Google

andere. Arlette, seine Gattin, stört ihm das Heute mit dem Gestern, indem sie ein Kleid als ihm gefallend anlegen möchte, das zu seiner Stimmung heute indessen nicht mehr paßt. Was ist ihm ihre Liebe:

> Wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
> So sieht ein jeder sich nur in dem andern (101, M. 175–183).

Selbst wenn sie ihn betröge, für sein Gefühl wäre sie immer dieselbe. Was sind ihm Freunde an sich? Was der religiöse Eiferer Marsilios, wenn nicht die Erregung eines ihm noch unbekannten Gefühles. Selbst die Lüge, ein Traum sind ja Wahrheit so gut wie ein wirkliches Erleben, weil nur unser Empfinden wirklich ist.

Nun macht das Stück die Probe auf das Standhalten seiner Theorien der Wirklichkeit gegenüber. Arlette i s t ihm untreu mit seinem Freunde Lorenzo. Ein Traum Arlettes führt ihn zur Einsicht, und Traum ist Wahrheit, denn ‚drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum . . . Sie sind in uns und haben immer Leben' (I, 15).[41] Für sie indessen ist diese Hingabe bereits ein Gestern: Ihr scheint es fremd, unbegreiflich weit, durch einen Abgrund vom Heute getrennt. Einen Augenblick ist Andreas' Fühlen völlig steuerlos:

> Was ist bewußt und was ist unbewußt?
> Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick
> Und vorwärts reicht kein Wissen, noch zurück (126).

Daran hat er nie gedacht, daß was für ihn, auch für sie gilt. Einen Augenblick befragt er die Gewohnheit, die Tradition:

deutender und wesentlicher Teil des unsrigen ist. Es ist ein gemeinschaftliches Kapital, das von dem Einzelnen nicht geschaffen werden kann und mit ihm nicht stirbt." *Pop. Vorl.*, S. 264, Anmerkung.

[41] Mach: „Ebenso hat die oft gestellte Frage, ob die Welt wirklich ist, oder ob wir bloß träumen, gar keinen wissenschaftlichen Wert. Auch der wüsteste Traum ist eine Tatsache, so gut als jede andre. Wären unsre Träume regelmäßiger, zusammenhängender, stabiler, so wären sie für uns auch praktisch wichtiger. Beim Erwachen bereichern sich die Beziehungen der Elemente gegenüber jenen des Traumes. Wir erkennen den Traum als solchen. Bei dem umgekehrten Prinzip verengert sich das psychische Gesichtsfeld; es fehlt der Gegensatz meist vollständig. Wo kein Gegensatz besteht, ist die Unterscheidung von Traum und Wachen, Schein und Wirklichkeit ganz müßig und werthlos." *A. d. Empf.* S. 9.

Digitized by Google

Ich müßte nach Dir schlagen, müßte schrei'n,
Verführt von Blut, verblendet . . . nein! nein! nein!
Das wäre Fälschung, Lüge, Selbstbetrug
An meinem Fühlen, kalt und klar und klug (129).

Und doch klafft diese ‚grenzenlose Weite' zwischen seinem und ihrem Fühlen, die furchtbare Einsamkeit der Seelen umschauert ihn. Denn

Dies Gestern ist so eins mit Deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist, so lang wir wissen, daß es war.
. . . . . .
Und heute—gestern ist ein leeres Wort.
Was einmal war, das lebt auch ewig fort (131).

Ein Glaubenwollen, wo der Glaube fehlt, gelingt ihm nicht. Der warme, lichte Schein entschwundner Zeit ist dahin. Dunkel beginnt er zu ahnen,

daß wie ein altklug Kind
Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind,
Mit anempfundener Enttäuschung prahlen
Und spät, erst spät mit wahrem Leiden zahlen! (126)

Ist daher sein ganzes System, sein Glaube an das Heute nur der Ausfluß seiner Unfähigkeit, sich wirklich zu binden, den Sinn des Lebens zu erfassen, eine Jagd nach der Verwirklichung des vorgeliehnen Scheins eines künftigen Lebens, das immer nur Antwort ohne Sinn ist, weil die Frage ohne Sinn? Hat er sich weise willig immer nur gewandelt,

Wenn wir uns unaufhaltsam wandeln müssen?
Mit neuen Sinnen neue Lust zu spüren,
Wenn ihren Reiz die alten doch verlieren? (110)

Das Ende des Stückes gibt uns wohl die Antwort auf diese Frage: Er wandelt sich in der Tat, aber indem er der Gleiche bleibt, ein Spieler seiner Rolle, die er sich gewählt. Wie der Witwer im *Weißen Fächer* glaubt er:

Ein jeder kann sein Schicksal
So adeln als erniedern. Aufgeprägt

Digitized by Google

Ist keinem Ding sein Wert, es ist so viel
Als du draus machst. An Dummen oder Narren
Rinnt alles ab wie Wasser, innrer Wert
Wird darin, wie du etwas nimmst, bewährt (156).[42]

Sein Denken saugt sich voll mit diesem neuen Wissen, und Arlettes ‚Wesen wird ihm zu süßem schmerzlichen Genießen' (129):

Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen. . . .
So gut, mir ist, als könnt ich in ihre Seelen schauen.
Ich seh in ihren Augen die Lust sich aufzugeben,
Im Niegenossenen, Verbotenen zu beben . . .
. . . . . .
Ich fühle, wie sie's drängt zu törichten Entschlüssen,
Wie sie die Augen schließen und wie sie quälen müssen,
Wie sie ein jedes Gestern für jedes Heut begraben,
Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben.[43]
(*Tränen ersticken seine Stimme*)

So bleibt er, was er ist; das Ende streift an Tragik, aber nicht in seinem innern Erleben, sondern in unserm äußern Empfinden. Während im Laufe des Stückes wohl überwiegend des Dichters Erlebnis form sich darstellt, wird dieser Schluß zum Symbol der Erlebnis art. Hofmannsthal tritt heraus aus dem Spiel und sagt: so muß Andrea sprechen, denn es gibt ‚keine Erlebnisse als das Erlebnis unseres eignen Wesens' (siehe oben S. 7). Aber hier ist es fast ironisch gesehen, weil es intellektuell bleibt, fast wie eine Übertragung des Vorganges der Denkwandlung, wie ihn uns Mach in diesen Worten darstellt:

„Von dem Neuen, von dem Ungewöhnlichen, von dem Unverstandenen geht aller Reiz zur Umbildung der Gedanken aus. Wunderbar erscheint das Neue dem, dessen ganzes Denken hierdurch erschüttert wird und in gefährliches Schwanken gerät. Allein das Wunder liegt immer nur im Beobachter. Der stärkere intellektuelle Charakter strebt sofort nach einer entsprechenden Umbildung der Gedanken, ohne dieselben ganz aus ihrer Bahn drängen zu

[42] Das gleiche Motiv noch im Bettler des *Großen Salzburger Welttheaters.*

[43] Diese alexandrinerartigen Verse mit der schluchzenden Mittelzäsur sind-zumal nach den kurzatmigen Reimpaaren—von einer Wirkung ohnegleichen.

Digitized by Google

l a s s e n . So wird die Wissenschaft zur natürlichen Feindin des Wunderbaren, und das erregte Erstaunen weicht bald einer ruhigen Aufklärung und Enttäuschung." [44]

Aufklärung und Enttäuschung, diese beiden Wörter passen so gut zu Andreas Intellektualismus, der sich von sich selbst in immer neue Sensationen flüchtet, um sich über seine innere Unbewegtheit zu täuschen. Vergessen wir nicht: es ist das Spiel eines Siebzehnjährigen, geschrieben zu einer Zeit, als Ernst Haeckel das Welträtsel löste und fragte, ob die Seele unter Druck in einen flüssigen Zustand überführt werden könne.

Einer andern Person des Spieles dagegen, Fantasio, dem Dichter fällt es zu, die Gnade des heiligen, wirklichen Erkennens zu erleben durch das Schauspiel des Volkes, das der Ketzer Marsilio zu religiösem Rausch entflammt. Ihnen ist der Glanz der Perlen, auf denen wir stets wandeln, durch des Zufalls Strahl erweckt (124), denn Heiligkeit und Reinheit ist i h n e n das Heil, das der Dichter in der Lebenseinheit, der großen Synthese findet, die seine Aufgabe hier auf Erden ist.[45]

Vergleichen wir somit die beiden Spiele, so tragen sie beide Kunde von jener ‚mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehenden Chemie,' die „das Leben immer mehr zersetzen wird, so daß selbst die Enttäuschungen, der Verlust der Illusionen, dieses unvermeidliche Erlebnis, nicht in einem Block in den tiefen Brunnen der Seele hineinstürzen wird, sondern zu Staub zerrieben, in Atomen mit jedem Atemzug: so sehr, daß man um 1890 oder 1900 überhaupt nicht mehr verstehen wird, was wir

[44] *Pop. Vorl.*, S. 255. Die Deutung, die Walzel dem Schluß des Stückes gibt, scheint mir kaum annehmbar: „Er wirft zuletzt strafend den Frauen vor, was er selbst zu Beginn für sich beansprucht hatte: daß sie jedes Gestern für jedes Heute begraben. So sehr verwandelt ihn sein Schmerz, daß er die Überzeugung von dem restlosen Wandel des Ichs jetzt wie ein Vergehen empfindet. Scheint hier die Tragik noch in der Tatsache zu wurzeln, daß das Ich nicht unrettbar sei, so lag es dem ewig wandelbaren, jeder neuen Anregung hingegebenen Hermann Bahr um so näher, das unrettbare Ich dichterisch zu gestalten. Im *Dialog vom Tragischen* (1904) erzählte Bahr, daß er sich lange mit dem Gegenstand gequält habe." *Die dt. Dichtg. s. G's. T.*, S. 247. Die Erzählung Bahrs ist übrigens nicht im *Dialog v. Tr.*, sondern in der 1912 erschienenen *Inventur*, Berlin: S. Fischer Verlag, zu finden in einem 1903 geschriebenen Aufsatz: „Das unrettbare Ich."

[45] „Der Dichter und diese Zeit," *Die pros. Schr.* I, 36. Zu dem Gleichnis der Perlen siehe Mach: „Wir fühlen, daß im wechselnden Inhalt des Bewußtseins die wahren Perlen des Daseins liegen und daß die Person nur ist wie ein gleichgültiger Faden, an dem sie aufgereiht sind." *Pop. Vortr.* S. 264.

Digitized by Google

mit dem Wort ‚Erlebnis' habe sagen wollen." (So Balzac in Hofmannsthals imaginärem Gespräch [46]) Und doch steht *Der Tor und der Tod* auf einer höheren Stufe der Erkenntnis, ein höheres Ethos trägt die Handlung, Staunen und Schaudern ist hier der Menschheit bestes Teil, und so sind wir nicht weit von der Tiefung und Weitung des Problems in *Der Abenteurer und die Sängerin.*

Der Abenteurer und die Sängerin

Die Quelle. Hofmannsthal fand die äußeren Tatsachen dieses Spieles bis auf die kleinsten Einzelheiten, auf Nebenpersonen und ihre Namen herab in den *Erinnerungen des Giacomo Casanova.*[47] Dieser Abenteurer, der so recht ein Held des Heute ist, trifft ungefähr zwanzigjährig, also Anfang des Jahres 1744, in Ancona einen Knaben ‚von entzückender Schönheit und höchstens siebzehn Jahren,' der ‚mit einer Engelstimme und bezaubernder Anmut singt.' Er vermutet unter diesem Castrato eine verkleidete Schönheit, wirbt und gewinnt sie und beschließt endlich sogar sie zu heiraten, was indessen wie gewöhnlich durch widrige Zwischenfälle verhindert wird. Teresa—das ist nunmehr ihr Name—begibt sich auf ein Angebot des Herzogs von Castropignano ans Theater von San Carlo in Neapel.

Siebzehn Jahre später, also nach seiner Einkerkerung und Flucht aus den Bleikammern Venedigs im Jahre 1755–6, seinen Reisen durch Frankreich, England, Holland, kommt Casanova nach Florenz und sieht am nächsten Tage in der Oper zu seiner Überraschung und Freude Teresa auf der Bühne in der Rolle der Mandane, ist entzückt von der Wahrheit ihres Spiels, dem edlen Anstand und der Reinheit des Gesanges. So wenig verändert scheint sie, daß er an das täuschende Spiel des Zufalls glaubt. Indessen ‚wirft sie am Ende der Arie die Augen auf ihn und wendet sie nicht mehr ab.' Auf ein Fächerzeichen aus der Kulisse begibt er sich hinter die Scene und wird nach glücklichem Wiedersehn von ihr zum Frühstück geladen. Da er indessen in

[46] „Über Charakter im Roman und Drama." II, 202 (aus dem Jahre 1902).

[47] Vollständig übertragen von Heinrich Conrad. München: Verlag Benj. Harz (urspr. Georg Müller), o.J., Bd. I, Kapitel 10–12; Bd. IV, Kapitel 8–9. In der französischen Ausgabe: *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt.* Édition originale. Paris: Flammarion, o.J., T. I, Chap. 11–13; T. IV, Chap 17–18.

Digitized by Google

der Eile vergessen hat, sich Namen und Wohnung angeben zu lassen, fragt er seinen Logennachbar, wie diese ausgezeichnete Sängerin heiße und erhält von ihm die Antwort: „Sie heißt wie ich, denn sie ist meine Frau, und mein Name ist Cirillo Palesi, Ihnen aufzuwarten." Unfähig ein Wort hervorzubringen, macht er ihm eine stumme Verbeugung. „Gewiß eine eigenartige Verknüpfung von allerlei Zufällen und Stoff zu einer guten Lustspielszene."

Der Gatte Teresas, der ihm am nächsten Morgen in Schlafrock und Nachtmütze die Tür öffnet, benimmt sich höflich, ja herzlich und ist beruhigt durch die Worte seiner Frau, daß Casanova mehr als ihr Vater, ein großmütiger Freund sei, dem sie alles verdanke. Er selbst nennt sie Tochter, Schwester, Freundin, obwohl er nur zwei Jahre älter ist als sie. Aber die Tatsache, daß sie ‚in ihren Mann noch verliebt und fest entschlossen ist, ihn niemals zu betrügen,' hindert sie nicht daran, wenigstens an diesem Tage eine Ausnahme zu machen und ihm den Zoll ihrer Dankbarkeit in fühlbarer Münze zu zahlen. Auf Übereinkommen verhehlen sie Palesi ihr wahres Verhältnis; sie offenbart ihm, daß sie für vierundzwanzig gelte (während sie zweiunddreißig ist) und behält ihm eine große Überraschung vor.

Um zehn Uhr kommen Sänger und Sängerinnen zur Probe, Redegonda, die Corticelli, ein Abbate Gama, der nach portugiesischer Sitte vor Teresen das Knie beugt und zart und ehrfurchtsvoll ihre Hand küßt. Nun aber tritt die große Überraschung ein in der Person eines fünfzehn- bis sechzehnjährigen jungen, schönen Menschen, den Teresa als ihren Bruder vorstellt und der Casanovas leibhaftiges Ebenbild, sein Sohn ist. „Die Zuschauer ließen ihre Augen fortwährend von meinem Gesichte zu dem seinigen wandern; und wenn sie der Meinung waren, daß er mein Sohn wäre, so mußten sie notwendigerweise annehmen, daß ich der Liebhaber von Teresas Mutter gewesen war, wenn sie wirklich seine Schwester war; denn bei dem Alter, das sie zu haben schien und das sie sich beilegte, konnte man unmöglich annehmen, daß sie seine Mutter wäre. Ebenso unmöglich war es, sich vorzustellen, daß ich Teresens Vater sei, denn ich sah nicht viel älter aus als sie." Noch am Abend des Zusammentreffens im Theater hat Palesi seiner Frau bezeugt: „Cesarino

Digitized by Google

könne wohl ihr Bruder von mütterlicher Seite sein, aber ganz gewiß nicht von väterlicher Seite; denn er habe seinen Vater im Parkett gesehen und dieser könne ganz gewiß nicht der ihrige sein."

Casanova erfährt nun von ihr, daß der Herzog, der sie damals nach Neapel mitgenommen, den Sohn Cesare Filippo Lanti habe taufen und nach Sorrent zu einer Amme habe schicken lassen. Neunjährig sei er zu einem wackern Manne in Pflege getan, habe etwas Tüchtiges gelernt und sich auch in der Musik ausgebildet, sodaß er nun besser Klavier spiele als sie. Die wachsende Ähnlichkeit mit dem Vater habe sie glücklich gemacht, sie liebe ihn über alles, erziehe ihn mit Sorgfalt, verwalte sein Vermögen von 20,000 Reichsdukaten, und was sie noch an Juwelen und Geld habe, falle ihm als Erbe zu. Casanovas Bitte, ihm den Sohn zu überlassen, muß sie ihm rund abschlagen. ‚Sie küsse ihn niemals, weil sie Angst habe, sie könne sich rasend in ihn verlieben.'

Er tröstet sich dann bald mit der Redegonda und Corticelli, nachdem er noch Teresa eine Tabaksdose mit seinem Portrait verehrt hat, das, weil es zehn Jahre alt ist, auch für das Portrait Cesarinos gelten kann. Von dem nochmaligen Zusammentreffen in Pavia macht Hofmannsthal keinen Gebrauch, außer etwa es habe ihm das Erlebnis der drei Tage in Neapel suggeriert.

Aus diesem ‚Stoff zu einer guten Lustspielscene' macht der Dichter nun ein tiefernstes Spiel, das überall an die heiligsten Dinge des Lebens rührt. Ein Vergleich mit dem Original setzt die ganze schlecht übertünchte Roheit des Menschen Casanova erst recht ins Licht. Gereift tritt uns Hofmannsthal hier entgegen: zwischen diesem Drama (1899) und *Tor und Tod* (1893) liegen *Das kleine Welttheater*, *Der weiße Fächer*, *Die Frau im Fenster*, und besonders das bedeutsame Stück *Der Kaiser und die Hexe*, alle aus dem Jahre 1897.

Der Abenteurer, Antonio, der unter dem angenommenen Namen Baron von Weidenstamm nach Venedig zurückkehrt, wo er vor sieben Jahren aus den Bleikammern entronnen ist, ist die Objektivierung des Andrea aus *Gestern*. Auch durch ihn geht das Leben hindurch; keinem Eindruck kann er sich verschließen, immer sein Ich erweiternd in einem grandiosen

Digitized by Google

Hunger nach dem Erleben. Vergangenheit genießt er als Erinnerung (10),[48] auch historische Vergangenheit, in der ganz Venedig sein eigen wird; Menschen, Kunst, Schmuck, von allen nimmt er einfühlend Besitz; die Armut Salainos kostet er in der Beschenkung (20–21, 29–30), seine eigne geistreiche Abfuhr des zudringlichen Abbate entzückt ihn wie der Adel Veniers (4).

> Ich achte diese Welt nach ihrem Wert,
> ein Ding, auf das ich mich mit sieben Sinnen
> so lange werfen soll, als Tag und Nächte
> mich wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen.
> Leben! Gefangen liegen, schon den Tritt
> des Henkers schlürfen hörn im Morgengrauen
> und sich zusammenziehen wie ein Igel,
> gesträubt vor Angst und starrend noch von Leben!
> Dann wieder frei sein! atmen! wie ein Schwamm
> die Welt einsaugen, über Berge hin!
> Die Städte drunten, funkelnd wie die Augen!
> Die Segel draußen, vollgebläht wie Brüste!
> Die weißen Arme! Die von Schluchzen dunkeln
> verführten Kehlen! Dann die Herzoginnen
> im Spitzenbette weinen lassen und
> den dumpfen Weg zur Magd . . . (17)

Was irgend jemandem gehört, gehört auch ihm:

> Wen möchtest du
> entbehren? Ich den tollen Neger nicht,
> der von der Riva taucht um einen Soldo
> und mit den Hunden sich ums Essen beißt,
> und nicht den goldnen Dogen, der an uns
> vorüberschwebt auf einer Purpurwolke
> und einem goldnen Schiff. In tausend Masken
> läuft er um mich und zupft mich am Gewand
> der Dieb, der Schlüssel stahl zu meinem Glück (14).

Aber es ist eben ein Jagen nach dem Glück, zu dem die Dinge den Schlüssel halten. Überall spielt er, fühlt sich, sieht sich spielen. Nur der Zeit gegenüber erfaßt ihn ein Grauen, denn er ist älter als Casanova, hat etwa die Vierzig erreicht. Fieberhaftes Jungseinwollen klingt mit in seinen überschwänglichen und

[48] Ich zitiere nach Band V der Gesammtausgabe.

Digitized by Google

gewaltsamen Phantasieen, solange er dem jüngern Venier gegenübersteht (15) und eine Ahnung wahren Adels ergreift ihn; ein Kartenkönig scheint er sich (44–45). Das Abenteuer seiner Flucht aus den Bleikammern, das ihm aufs Stichwort Vittorias wie eine eingelernte Rede vom Munde fließt (55), nimmt ein wirklicheres Gesicht an, als es zum zweiten Male droht:

> Noch einmal alles dies: mit meinen Nägeln
> den Mörtel bohren, auf den Atemzug
> der Wächter horchen, alle Höllenqualen
> erdulden, wenn der letzte Schuft dem Bett
> auf zwei Schritte nahe kommt—noch einmal dies?
> Ich merk, das Leben will dasselbe Stück
> nicht wiederholen. . . . Was die Seele
> genossen und ertragen hat einmal,
> brennt sich beim Wiederkehren in sie ein
> Mit glühenden Stempeln: Ekel, Scham und Qual (62).

All sein Stolz und seine Würde sind dahin, als er in der Angst des Todes den Diener anfällt; und wenn er diesen schließlich mit dem Orden vom goldnen Sporn behängt, damit ein Kämmerer dem vermeintlichen Henker die Türe öffne, so ist dies in der Tat die Geste eines Kartenkönigs (62). Wieviel ist echt, wenn er sich dem ins Dunkel gehenden leeren Eimer vergleicht? wie viel, wenn er zu Vittoria von sich redet als

> von einem. . . . der mit Lust
> am Schein von Seifenblasen hing; der achtlos
> ein wundervolles Herz hinfallen ließ,
> um eine liederlich geschminkte Maske
> zu haschen; der des Lebens Sklave hieß,
> nicht altern konnte . . . (108)

Solche Selbsterniedrigung macht das Scheiden leichter, wenn man ungesprochene Erwartungen enttäuscht. Aber sein Schauder vor dem alten Passionei ist echt:

> Das wird aus uns . . . Er ist nicht doppelt
> so alt wie ich, und wär er's, wär's kein Trost!

Alle Weisheit, die ihm daraus fließt, ist:

Digitized by Google

Nur keinen Tag verlieren, keiner kommt zurück (94–95).

Die Sängerin, Vittoria, steht ihm gegenüber als Kontrastfigur; das Ich-Ideal Hofmannsthals dürfen wir sie wohl nennen mit einem Freudschen Ausdruck. Zart, rein und doch stark geht sie durch alle Abenteuer unversehrt, denn was sie berührt, wird zu Gold.

„Sie war ein Kind und wurde in meinen Armen zum Weib. Ihre ersten Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge Tauben . . . Wenn sie kam, abends oder in der Früh, schlanker als ein Knabe! sie war in den großen alten Mantel gewickelt, dann warf sie ihn hinter sich und trat hervor wie ein Reh aus dem Wald" (9). Welch eine Beglückung in diesen Bildern! Aber der Perlenglanz ihres Leibes strahlt auch aus ihrer Seele. Jenes gewaltige erste Erlebnis der Liebe füllt ihr ganzes Leben. Als sie ihn im Theater widersieht nach sechzehn Jahren, ‚ist's wie ein Blitz, bei dem ihr Blut sein frühres Bild auswirft' (48), und Lorenzo bestätigt uns dies: ‚der Anblick ließ sie in der Oper unter der Schminke so erbleichen, als schlüg ein weißer Blitz durch ihren Leib' (69).

Nicht hinter der Bühne darf sie ihn zuerst wiedertreffen; sie kommt zu ihm. Die Sprache verschlägt ihr, sie muß sich setzen. Belanglos sind die ersten Worte. „Sie redet fast gedankenlos, sieht ihn unaufhörlich an. . . . Sie will aufstehen, ihre Kniee zittern, ihre Stimme bebt; setzt sich wieder" (47).

> Es ist zu vieles von zu vielen Jahren:
> eins wirft sich auf das andre; laß mich weinen.

„Sie weint lautlos; er geht hin, küßt ihre Hand, sie entzieht sie ihm sanft" (48). Langsam wird sie sich der ungeheuren Kluft bewußt, die ihn von ihr trennt. Ihr Gefühl ist an alles geknüpft, was mit jenem Erlebnis zusammenhing. Wie mit einem Vorwurf erwähnt sie der Veränderung, ein ‚auch' sagt Ungesprochenes:

> Auch deinen Namen trägst du nicht mehr,
> hast wie ein altes Kleid ihn abgelegt (48).

Als er die Flucht aus den Bleikammern rezitiert, streichelt ihre Stimme:

Digitized by Google

Den grünen Rock!

den sie kennt. „Es war so bald d a n a c h—" (55). Ihr ist alles wirklich, alles Gegenwart.

> Du warst mir Frühling, Sommer, Sonn und Mond
> in einem! (49)

Und doch muß sie schmerzlich ahnen („in einem zarten, reinen Ton mit sanften Augen"):

> Ich bin bei dir und doch mit mir allein (49).

Die Bestätigung ist nicht weit. Jene letzte fürchterliche Begegnung in Neapel,

> als wir mit frevelhaftem Finger
> aufjagen wollten die verglühte Flamme
> . . . . . .
> wo wir als die Gespenster unsrer selbst
> uns in den Armen lagen, schmählich tauschend
> mit bleichen Lippen nicht mehr wahre Worte!

jene Tage hat er vergessen können, hat's verwechselt, den Ort als die Person (53–4). Und nun will er sie einfach nehmen, weil sie da ist.

> Baron: Wer verbietet's?
> Vittoria: Wer? (*kleine Pause*) Menschen auch.
> Baron: Dein Mann?
> Vittoria: Mein ganzes Schicksal
> verbietet's Ungeheuer. Spürst du das nicht?
> Es hüllt mich wie in seinen Schatten ein.
> Baron: Du lügst! Du liebst mich, aber du hast Furcht!
> Vittoria: O nein, nicht Furcht, nur Ehrfurcht (51–52).

Er versteht das Ungeheure nicht, das sie inzwischen erlebt hat, von dem sie beschattet wurde, mit dem sie gesegnet ist.[49] Ihr ist in jenen Stunden, als er sie verließ, eine Stimme geworden:

> Als du mich ließest, stand ich ganz im Finstern
> und wie ein Vogel an den dunklen Zweigen

[49] Lukas I, 35: πνεῦμα ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ, καὶ δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει σοι = Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.

Digitized by Google

hinflattert, suchte meine Stimme dich.
Du warst im Leben, dies war mir genug.
Ich sang, da warst du da, ich weiß nicht wie,
ich meinte manches Mal, du wärst ganz nah
und meine Töne könnten aus der Luft
dich holen wie die Klauen eines Adlers.
Es wurden Inseln in der Luft, auf denen
du lagest, wenn ich sang. Und immer war mir,
als rief ich nur das Eine: er ist schuld,
an allen Wonnen er, an allen Qualen!
Merkt nicht auf mich! Er ist es, der euch rührt! (51)

Wir glauben ihr, obwohl wir selten einem Künstler glauben, dessen Künstlerschaft nur erzählt wird:

Sie sagen, daß es finstrer
und lichter wird in einer großen Kirche
von meinem Singen.
Sie sagen, meine Stimme ist ein Vogel,
der sitzt auf einem Zweig der Himmelsglorie.
Sie sagen, wenn ich singe, mischen sich
zwei Bäche freudig, der mit goldnem Wasser,
der des Vergessens, und der silberne
der seligen Erinnrung (51).

Und nun ein wundervolles Gleichnis, das ihre beiden Segnungen umschließt:

ich bin ausgehöhlt
wie der gewölbte Leib von einer Laute,
das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:
und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz.

Die zweite Segnung ist das Kind, sein Sohn, Cesarino, sein Ebenbild. Für diesen ist sie sich selbst zur Doppelgängerin geworden, muß Schwester sein, wo sie Mutter sein möchte (91). Mit wirrem Spiel setzt jetzt das Schicksal ein, schickt Verschwundene zurück, erweckt Züge Vergessener im ahnungslosen Antlitz von Kindern, legt es auf Verwirrung an, schickt jedem Doppelgänger übern Weg, und läßt die Samen aufgehn, wenn es will (81).

Wenn er jetzt kommt, und sieht mich, und sieht d e n ,
und nimmt ihn mir? Lorenzo, nimmt ihn mir! (74)

Digitized by Google

Aber er denkt nicht einmal daran, denn Männer sind Männer, Frauen—Mütter! (104). Er versteht die Kunst zu enden, die sie niemals gelernt hat,

> Ich fing was an, da war ich sechzehn Jahr,
> und heute hat's kein Ende (109).

Am Abend vorher, nach der Oper, kam sie zu ihm, um sich ihm wiederzuschenken—sein Ding, sein törichtes Geschöpf, die kleine, längst begrabene Vittoria (110). Und jetzt, wo er geht, wo er ihr alles läßt, wünschte sie fast, es wäre anders. Und doch k a n n es ja gar nicht anders sein. Das Leben hat selbst den Lauf der Dinge in die Hand genommen, aus ihren Händen genommen: sie sind, wie sie sind.

> Viel, viel leichter
> sind manche Dinge h i e r , wo sie geschehn,
> als h i e r , wo wir sie träumen (104).[80]

Und doch ist's für sie ein Spiel wie im Schlafwandel, denn noch ein Dritter: L o r e n z o , ihr Gatte, ist darein verknüpft; wenn sie einen von den dreien falsch berechnet, gräbt sie dem eignen Glück das Grab (75). Sie muß—Weidenstamm gebraucht das Gleichnis, als er das Leben am Hofe charakterisiert—eines Atemzuges Frist auf einem Rad stehn, dessen Speichen Schicksal sind (99), und es gelingt ihr; ihr stärkerer Wille macht aus Medusen, die sie, wo nicht gebändigt, erwürgen würden, tanzende Grazien.

Wie ist es möglich, daß sie, Lorenzo täuschend, dennoch rein bleibt? Weil sie den Preis zahlt, den das Leben verlangt, in ihrem Leiden und in seinem Glück.

In das Leben dieses edlen, schwermütigen Venetianers aus dem Geschlechte der Venier, deren Blut wie der Bronnen der Fabel wütend aufwallt, wenn ein unedler Atem seinem Spiegel nahe kommt, in das Leben Lorenzos ist sie getreten: das Geschöpf des Lebens und beladen mit dem Abglanz überwundener Schmerzen; behängt mit dem Gold erstarrter Tränen (72). Vater und Bruder waren ihr versagt, als sie klein und hilflos war

[80] Vergleiche dazu die Idee des Schicksals, das im Charakter verankert ist, oben S. 13.

Digitized by Google

(107), so hat ihr das Geschick nach Antonio, dem Geliebten, einen Vater im Fürsten von Pallagonia geschenkt, der sich des Kindes annahm, Cesarino mit einem Schatz von Edelsteinen versorgte; und endlich einen Bruder in Lorenzo Venier. Er nahm sie um ihres Wesens willen, das Unaussprechliches versprach—und hielt und mehr als hielt. Einem festgeflochtenen Kranz hat er dies ihr Wesen verglichen, verlangte keinen Anteil an dem, was Gestern war. Und nun kommt der Augenblick, wo er den Kranz aufzulösen begehrt, denn ist es nicht möglich, daß in ihren Reden, ihrem Schweigen wie in einem Nest und einem Abgrund Lüge neben Lüge wohnt? (72)

D i e H a n d l u n g . Es ist an der Zeit zu betrachten, wie Hofmannsthal die Handlung knüpft und schürzt. Wir haben gesehn, wie er Casanova zu dem Abenteurer vertieft, dessen Wesen das unrettbare Ich verkörpert, wie er ihm gegenüber Vittoria stellt, aus Vergangenheit und Gegenwart ein unauflösbares Ganze, gleichsam noch trächtig mit ihrer Mutterschaft —weil der Sohn sich nie von ihr gelöst, sie nie als Mutter hat bekennen dürfen—, gesegnet mit ihrer Kunst, für beide und in beiden lebend.

Ihr Gatte hat Weidenstamm im Theater getroffen, ist mit ihm heimgegangen, hat sich nicht als Mann der Sängerin zu erkennen gegeben, fühlt aber—und das ist die unvergleichliche Meisterschaft in der Schöpfung der Atmosphäre des ersten Aktes—fühlt in Antonios dionysischer Erregtheit, in seinen Metaphern, seinen Erinnerungen, kleinen Zügen, die z.T. auf Vittoria passen (der Mantel!), z.T. von Weidenstamms unzuverlässigem Gedächtnis verändert sind (das erbsengroße Mal an ihrer Brust), den plötzlichen Assoziationen (nackte Meerweiber, die wie Perlen leuchten—die Melodie aus der Oper—der Perlenglanz Vittorias) fühlt also, zumal er sie erbleichen gesehn, die geheime Beziehung zwischen diesem Fremden und seiner Frau. Nur durch einen Zufall trifft er nicht mit ihr im Hause des Barons zusammen, als er zurückkommt; er glaubt, er habe sie hineingehen sehn. Ein blondes Haar der Redegonda—denn auch sie ist hier—das der Vorhang gefangen hat, überzeugt ihn von seinem Irrtum.

Und nun erhält er von dem nichtsahnenden Weidenstamm

Digitized by Google

die Tabaksdose, auf deren Deckel ein Jugendporträt des Barons das Bild Cesarinos vortäuscht, und er schlägt ohnmächtig nieder. Erst jetzt erfährt Antonio durch die flüchtende Redegonda (sie ist beschränkt, wie bei Casanova ihr Bruder), daß Venier der Mann der Vittoria sei.

In der folgenden Szene, dem Wiedersehn Antonios und Vittorias, wird dann der Grund gelegt zu dem Trugspiel des zweiten Aktes; aber es gilt nun nicht mehr den harmlosen Ehemann in Schlafrock und Nachtmütze zu betrügen und Casanova mit der Überraschung seiner Vaterschaft ‚einen der interessantesten Augenblicke zu bereiten,' sondern es ist ein Spiel auf Leben und Tod.

> Wir wollen einen Harnisch von Musik
> anlegen und dann mutig alles tun,
> was uns gerecht und schön erscheint. Die Macht
> ist bei den Fröhlichen (58).

Fröhlich ist sie in dem Sinne Nietzsches; schön und gerecht bleibt sie selbst im Trug der qui-pro-quos, denn sie ist bereit, den Preis zu zahlen und sie kämpft um ihrer aller Glück.

Lorenzo ist durch die Dose—die bei Casanova nur ein Spielzeug war, als schon alles im Reinen ist—in tiefste Zweifel gestürzt. Die Ähnlichkeit des Gebers mit Cesarino, die Gleichheit von Cesarinos und Vittorias Händen, ihr Erschrecken in der Oper—aber das alles wird erklärt durch des Barons Beziehungen zu ihrer Mutter. Indem sie jetzt verlangt, man solle den Baron bitten zu kommen, setzt sie den noch immer argwöhnenden Lorenzo ins Unrecht: er hat ihn bereits gebeten. „Um mich zu prüfen? " (73)

Die wahre Angst, daß er ihr den Sohn nehmen möge, ist ihr zugleich ein Deckmantel für die Erregung, die sie zu ‚einem Schwindeln in einen dünnen Schleier eingewickelt' macht. Doch beherrscht sie sich bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Antonio, *kann* sich beherrschen, da sie ihn ja am Vorabend gesprochen. Und die Wirkung auf Lorenzo spricht sich in dessen Worten aus:

> So grüßt' sie nicht, wenn der geheime Inhalt
> all ihrer Träume aus dem Nichts hervor

Digitized by Google

auf einmal spränge. Ah, sie grüßt ihn so,
als wär' es einer, den sie gestern abend
noch sah und sprach. O ja, nun kann ich atmen (84).

Wie sie sichrer, wie es lichter wird in ihr, fällt auch von ihm der Alpdruck, sodaß er schließlich mit einem leichten

das weiß ich, diesen hast du nie geliebt,
auch nicht im Traum, auch nicht im bunten Traum (103),

mit den andern fortgehn kann und den Baron bitten, seiner Frau noch eine kurze Zeit Gesellschaft zu leisten, da sie sich noch viel zu erzählen haben müßten. Sein Gefühl betrügt ihn nicht, wenn auch zwischen Wirklichkeit und Wahrheit ein Abgrund klafft.

Ich lüge wie ein Grabstein, und ich bin's
ja auch allein, drin wie in einem Grab
dies sonst vergeßne Abenteuer wohnt (70),

hat sie zu sich selber gesagt, ehe Antonio kam. Nun fühlt sie mehr und mehr, wie seine Schale sinkt, Lorenzos steigt, ja sie sieht ihr Leben durch und durch und seine, ihres Mannes, Liebe drin

so wie den Edelstein
im Bergkristall, der eine Heilkraft hat
und den verstümmelten Kristall von innen
nachwachsen macht, wie ein lebendig Ding! (88)

Ein Weib, das solche Einsicht findet, heißt nicht umsonst Vittoria.

Das Gleichnis. Mitten aber in diesen Kampf um Schein und Sein stellt der Dichter nun noch ein gewaltiges Gleichnis: ein alter Komponist, Passionei genannt, wird hereingeführt. Den Namen—und nur diesen, aber ohne eine sonstige Beziehung—fand Hofmannsthal am Anfang des nächsten Kapitels bei Casanova. Er konnte ihn brauchen, da Leidenschaft in ihm anklingt. Wieder ist es Vittoria, der die Deutung der Beziehungen dieser Episode in den Mund gelegt wird:

Dies ist ein Mensch, von dem einst Freude ausging,
und hier, wo jetzt der öde Trübsinn brütet
und zweite Kindlichkeit, das grauenvolle

Digitized by Google

Gespenst der ersten, hier saß einst Musik,
so süß, wie in der Brust von jungen Lerchen (81)
. . . . . .
Das Leben spinnt das Beste unsrer Seele
aus uns hinaus und spinnt es still hinüber
auf andere unschuldig're Geschöpfe,
wie Bäume, Blumen, solche Instrumente,
in denen lebt es dann und altert nicht.
Wahrhaftig, wo wir lieben, schaffen wir
solch eine unsichtbare Zauberinsel,
die schwebt, mit selig unbeschwerten Gärten
. . . . . .
im Traum des Abends einmal spät vielleicht
in goldner Luft hin über unser Haupt,
. . . . . .
. . . . . was einst Feuer war in ihm,
ist Feuer nun in uns und unsern Geigen (83).

Nicht einmal weinen kann der Alte mehr über dies ‚ihm entwandte Reich', nur nach Essen giert er und süßen Früchten. Und so wird mit der Orange, die er verliert und die Vittoria dann nichtachtend aufs Klavier legt, dasselbe Thema noch einmal in Moll wiederholt (92).

Mandane sang sie. Ist das nicht die persische Mutter, deren Gatte Cambyses geträumt, aus ihrem Busen wachse eine Rebe, die ganz Asien beschatte. Was bei Casanova trockner Zufall ist, dem grünt unzweifelhaft hier bei Hofmannsthal ein tiefer Sinn.

Bin ich nicht die Musik, die er erschuf,
ich und mein Kind? Ist Feuer nicht in uns,
was Feuer einst in seiner Seele war?
Was gilt das Scheit, daran es sich entzündet:
die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet! (112)

Das ist das Eigenleben der geistigen Werte, von denen Mach sagt: „Bewußtseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeineres, unpersönliches, überpersönliches Leben fort.

Digitized by Google

Zu diesem beizutragen, gehört zu dem größten Glück des Künstlers, Erfinders, Sozialreformers.—Das Ich ist unrettbar" (M. 167–174).

Unrettbar geht der leere Eimer Antonios in das Dunkel hinab:

> . . . der Musik erschuf—dann kommt ein Tag,
> wo er sie nicht erkennt, und sich von ihr
> wegwendet: also auch geschah es hier (111).

Der alte Passionei verlangt nach den verdeckten Schüsseln, Antonio nach dem ‚Leib von nacktem Glanz und ungreifbarem Gold.'

Als Cesarino und Lorenzo heimkehren, singt Vittoria das große Lied der Ariadne, auch dies Gleichnis vorbereitet in leise gestaltenden Vorklängen: beim ersten Wiedersehn spricht sie vom Strand, auf dem die leichte Barke des leichten Gottes landet, jedesmal beladen mit der jüngsten Siegerin (56), Antonio zu Cesarino von Ariadne, der Verlassenen, die er in seinen Wagen heben soll (98). Und nun singt sie ‚so wundervoll, daß den Lauschenden das Blut in allen Adern stehn bleibt',

> das große Lied der Ariadne,
> das sie seit Jahren nicht hat singen wollen!
> die große Arie, wie sie auf dem Wagen
> des Bacchus steht! (112)

Lorenzo, der an diesem Tage gefürchtet hat, ihr den Schlaf von vielen Nächten zu ermorden, könnte mit ‚Bacchus Stimme' aus der (erst 1910 geschriebenen) *Ariadne auf Naxos* einfallen:

> Deiner hab ich um alles bedurft!
> Nun bin ich ein anderer, als ich war.
> Durch deine Schmerzen bin ich reich,
> Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!
> Und eher sterben die ewigen Sterne,
> Eh' dann du stürbest aus meinen Armen! (I, 351)

So führt Hofmannsthal das Problem von dem unrettbaren Ich aus seiner dramatischen Studie *Gestern* über *Tor und Tod* hinüber zu dieser Läuterung. In Andrea ist die Jagd nach dem Erlebnis noch lustbetont, befrachtet mit des Dichters eigner

Digitized by Google

Sehnsucht; in *Tor und Tod* überwiegen die Mollakkorde verfehlter Lebenswertung; im *Abenteurer und der Sängerin* verschlingen sich beide Sätze zu einer reichen Symphonie, aus der dann endlich klar und froh das Lebenslied Vittorias emporsteigt. Wohl scheint auch hier noch ein gewisser ethischer Relativismus im Tun Vittorias mitzuschwingen, aber ihr Ziel ist der festgebundene Kranz ihres Wesens, zu Glück und Freude ihrer selbst und dadurch auch der andern. Und über allen schweben jene seligen Inseln überpersönlicher Werte, geschaffen von Menschen, von denen Freude ausgeht.

Von diesem Dichter, der uns durch das köstliche Farbenspiel des im Prisma seiner Deutung, seiner Symbolik gebrochenen Lebens entzückt, zu verlangen, daß er sich ausschalte und das Leben selbst gebe, heißt—scheint mir—Unbilliges und Unmögliches fordern. Rechten wir mit Goethe über *Pandora* oder den zweiten Teil des *Faust* nur darum nicht, weil der Meister tot und groß ist?

Aber die Frage nach Größe und Kleinheit der einzelnen Dichter ist müßig. „Für den, der das Erlebnis des Lesenden kennt, für ihn wandeln tote Dichter mitten unter den Lebendigen und führen ihr zweites Leben. Für ihn gibt es e i n Zeichen, das dem dichterischen Gebilde aufgeprägt ist: daß es geboren ist aus der Vision. Sonst kümmern ihn keine Unterscheidungen. Er wartet nicht auf den großen Dichter. Für ihn ist immer d e r Dichter groß, „der seine Seele mit dem Unmeßbaren beschenkt" („Der Dichter und diese Zeit").

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Digitized by Google

NOTES ON THE SVERRIS SAGA

By LEE M. HOLLANDER

I. The Speeches

IN several respects the Sverris Saga occupies a unique position among the historical sagas. It is not only the first of its kind to have been written in the vernacular, of those handed down to us; but it is authenticated as no other by the chief personage being—at least in part—both its author and its authority, and the account being practically contemporaneous. Moreover, it is probably the first historical saga written, not as an annal, but with a distinctly political purpose, viz., the justification of the Pretender's cause as against that of an arrogant Church and of his temporal opponents. Again, the Sverris Saga stands in a class by itself through the unusual emphasis bestowed on the speeches.

"One of the most characteristic features in this threefold struggle [1] is the fact that new weapons are brought to bear. Not only were the weapons and the tactics new, viz., steel and armor superseding iron and shirts of mail, a loose order of battle as against the solid battle array, and independent ships instead of fleets of vessels lashed together—the newest innovation was that the struggle was fought also with the pen."

It must be admitted, though, that however unmistakeable the tendency of the saga,[2] it is throughout its considerable bulk what we should call gentlemanly and fair. Considering the contemporaneity of the author(s), this is an egregious example of the objectivity of the sagas as a whole, which, coupled with the sound critical sense and methodical diligence displayed in the better authors, explains why they have no equal in the whole

[1] That is, against the Heklungs, the Church, and the Nobles: I quote from H. Koht's *Innhogg og Utsyn I Norsk Historie*, p. 165. As to the last of the three, F. Paasche, *Sverrir*, p. 116, shows that this time-honored claim that Sverrir was the protagonist of the commoners against the aristocrats, is not borne out by the facts.

[2] Cf. Indrebø, *Sverris Saga etter Cod. AM.* 327 4°, "Innleiding," p. lxxi ff.

Digitized by Google

interval between Roman historiography and comparatively modern times.

This ability to see both sides of a question is evidenced by all means also in the speeches—an important factor in the Sverris Saga in particular. It is safe to say that no other saga whatever contains as many: it contains more than all the other historical sagas put together. There are approximately 60. Nor is their number disproportionate to their quality; many of them, in fact, excelling in racy literary quality as highly as does Snorri in the subtle delineation of character and motives. To be sure, the major speeches are generally credited to the powerfully original mind of the adventurer king; yet it is only just to consider that he and his cause found a chronicler equal to them in Abbot Karl Jónsson (or his successor).

Just how authentic are these speeches?

In the "Prologus" it is stated that the matter is "frá þeim tíðendum, er nú hafa verit um hríð ok í þeira manna minnum, er fyrir hafa sagt þessi bók"; further, that the earlier part originated in such fashion that "yfir sat Sverrir konungr sjálfr, ok réð fyrir hvat ríta skyldi"; again, that the remainder "er ritaðr eptir þeim mǫnnum, er minni hǫfðu til, svá at sjálfir þeir hǫfðu sét ok heyrt þessi tíðendi, en sumir þeir er verit hǫfðu í orrostunum.[3] Sum þessi tíðendi varu svá í minni fest, at menn rituðu þegar eptir, er nyvǫrðin váru." To sum up: the strict contemporaneity, and hence accuracy, of the account is insisted on. And rightly. Especially what Sverrir did and said is moved into the focus of the resulting narrative, so sharply that

[3] I quote from Eirspennill. AM 327 adds here "með Sverri konungi." As a number of eyewitnesses were, however, also in the camp of the opponents (see below), this looks like a typical interpolator's addition, the first of many noted by the present writer, whose original intention it was to append a study on the relations of Eirspennill to this MS.; for, even after the investigations of Finnur Jónsson (*Arkiv* XXXVII, 97 f.) and of Indrebø (*l.c.*, XXXI f.), I am not convinced that the former MS. abbreviates. However, the subjective element enters so strongly that I could see no useful purpose served in adding to the literature. I may be allowed, in this connection to advert to the similar relation of Cod. Holm. of the Jómsvíkinga Saga to the other versions. My argumentation (*Arkiv* XXXIII, 193 f.) to prove the superior merit of this MS. is brushed aside as "nicht durchschlagend" by H. Hempel (*Ibid.* XXXIX, 1 f.) who, unfortunately, fails to attend to a single one of the points made by me. But his own points are for the most part quite unconvincing; which vitiates the entire article.

Digitized by Google

as far as these are concerned we have no reason to doubt the essential correctness of any of the statements made. No modern battle reporter can be more reliable. The lay of the land, the number, size, and condition of the ships involved, the disposition of the forces, the state of wind and weather, the attitude of the combatants,—all is given with minuteness; yet without pedantry, and with excellent perspective.

Who are the eyewitnesses referred to? The question needs only to be put to be satisfactorily answered: unnamed men, perhaps, participants in the battles and moves on the tragic chess-board that was the Norway of the Civil Wars; clerks who had mastered the art of writing; but certainly also the skalds, who in the twelfth and thirteenth, as well as in earlier centuries accompanied kings and pretenders, sometimes in responsible positions. At least six of them are referred to and quoted in the Saga; three other skalds being mentioned elsewhere as having composed poems on Sverrir.[4] As follows:

1. An unnamed skald, in the company of King Magnus, of whom we have a *vísa* about the forces collected by the king (after the fall of Erling Skakke). The narrative in the saga (Chap. 44) [5] seems partly based on it.

2. Two *vísuhelmings*,[6] quoted by the Pretender before the battle on the Ilevellir, in one of his most drastic speeches; both of which, however, may very well be by Sverrir himself, hiding behind the inquit "skaldit kvað," quite as well as the pat little story about the farmer and his son, in the same speech (Chap. 47).

3. Two *vísur* by Hallr Snorrason, Icelandic skald in the company of Magnus, about the stately return of the king's fleet to Bergen after the crushing defeat inflicted on the Birchlegs in Nidarós during Sverrir's absence (Chap. 63).

[4] What Finnur Jónsson, *Lit. Hist.*, II, 25, says about the paucity of verses in the Sverris Saga serving as source material is, therefore, true only relatively.

[5] Quotations normalized after the AM 327 numeration of chapters.

[6] 'Tis not like cleaving coal-wood,
when karl fights 'gainst jarl.

I mean to call mine the mouth-fair Jorunn,
whate'er the swords may say between Sverrir and Magnus.

Digitized by Google

4. A *vísa* by Bjarni Kálfsson, a skald in the company of Barðr Guthormsson, one of Sverrir's henchmen.[7]

5. Máni, an Icelandic skald who on his return from the Holy Land, ragged and lean, joins Magnus' fleet and composes three *vísur*—one on the occasion of unfavorable winds impeding the king's progress, and two by which he turns the laughter on the performances, before the king's company, of two foreign jugglers with their fiddles, flutes, and trained-dog tricks.[8]

6. A skald, Nefari, uncertain of what nationality, in company with the Kuflungs, composed one *vísa* in defiance of the Birchlegs (Chap. 105).

7. Blakkr, an Icelandic skald, a follower of Sverrir's, composed a *vísa* deriding the claim that the dead Pretender, Þorleifr breiðskeggr, had turned saint; a (mock-heroic) *erfidrápa* about the same person, of which only the *stef* is preserved to us in the Saga (both in Chap. 116); and two *lausavísur*, directed against the Kuflungs (Chap. 106).

8. A *nídvísa* by some unnamed skald among the Baglar, on the occasion of a severe defeat inflicted on the Birchlegs in Bergen, with the point turned against them in a corresponding, but slightly changed, stanza by a skald in the Birchleg camp (Chap. 151).

Besides, we know from the Skáldatal[9] that the Icelandic

[7] See below, p. 274.

[8] The whole episode occurs only in AM 327. Question, with reference to Eirspennill as abbreviating: Is it conceivable that any Icelandic scribe would have totally omitted this telling episode, honorable to one of his compatriots? Are not the words of the "Prologus," "En vera kann at, ef þeir menn sjá bókina, er allkunnigt er um, at þeim þykki skyndiliga yfir farit i morgum stoðum, ok mart þat eptir liggja, er frásagnar mundi vert þykkja, ok megu þeir enn láta þat ríta, ef þeir vilja" tantamount to an invitation for a scribe to add an episode? Of course, E is not necessarily a copy of AM 327, or its prototype even. But how about the striking passage dealing with the treachery of Óláfr jarlsmágr who spirits out of Sverrir's reach that Sigurthr konungsson who is lifted on the shield by the Eyarskeggiar—lacking only in E—; a passage so characteristic and in line with Icelandic story-telling that only a dull mind would pass it up; "And one time, when Olaf's ship was ready, then said King Sverrir, and they had had speech before—'Faithful should you be to me now, Olaf.' He answered: 'Why speak you thus, Sire?' The king had a knife in his hand and stabbed the air with it and said: 'The fylgiur of my enemies are abroad, and close by.' And when Olaf left the room, the princeling ran out. Olaf said: 'That was a close call, fosterson.' Chap. 118, 20–26.

[9] Cf. F. Jónsson, *l.c.*, pp. 74–76. The Arnamagnean edition of the *Snorra Edda* was not accessible to me.

Digitized by Google

skald Ásgrímr Ketilsson composed a poem on Sverrir (of which we possibly have a *vísuhelming* preserved); that Hallbjorn hali, also an Icelander, and Þórbjǫrn Skakkaskáld, likewise Icelanders, also celebrated Sverrir's deeds in poems now lost. The last mentioned skald owes his cognomen to his having composed a *drápa* on the exploits of Erlingr skakki. The inference is that he was a follower of Magnus, before joining Sverrir.

To sum up, the Saga does not lack authentication and credibility in the usual manner of the sagas.

It remains a question as to how far this is true also of the speeches. Of course, stenography not being practiced then (as it had been to some extent in the Carolingian chancelleries of the tenth century), the many and long speeches quoted as *ipssisima verba* cannot conceivably represent these beyond their general tenor or some particularly noteworthy arguments or phrases. Also, there is doubtless at least a foundation of fact, of specific situation, in some; so that one cannot quite agree with Finnur Jónsson that the speeches are fabricated. From the whole saga literature we know how avid was the Norse memory for striking details, how faithfully repartees were preserved and handed down, how much they were relished. Hence we shall not be far wrong if we hold those speeches most authentic which are richest in graphic particulars anecdotes, proverbial turns, winged words, and the like. These, it would have been next to impossible for the author to invent. At the other pole would stand those speeches which contain the fewest of such telling strokes. In other words, they are most under suspicion of being done *ad hoc*.

If we examine the longer speeches as to their contents we may differentiate two, and possibly three, types occurring with notable frequency.

1. Very numerously, as we might expect in a time of wars and alarums, there occur speeches of exhortation and encouragement before battle or in hardship, or of reproach, etc.; pure types of which occur in Chapters 20, 29, 35, 47, 52, 88, 89, 90, 133, 146, 152, 155, 163, 164, 176, or in all (not counting speeches of a more mixed type) some fifteen.

2. For evident reasons, this type is apt to blend with another,

Digitized by Google

speeches concerning the plan of a campaign, concerning the tactics to be employed. Thus in chapters 27, 53, 76, 88, 89, 120 (two), 134, 135, 147, 158, 160, 162, 163 (two short plans of action) 175—sixteen.

3. Then, there is a fairly uniform category of a formal nature —funeral orations, thanksgivings after battle, dying speeches, dedications, etc.; naturally, not represented by many specimens, each. Thus, in Chapters 38, 80, 94, 96, 99, 180.

I do not care to be understood that *all* speeches can be pigeonholed thus—there are no categories for Svínapétr's speech (worthy of Falstaff), Sverrir's great speech on abstinence or, say, the Nidaros 'conversations' between Sverrir and Magnus, which might indeed have been written down, at least in their essence, directly after the occurrence,[10] just as the "*Prologus*" has it: "váru svá i minni fest, at menn rituðu þegar eptir, er nývorðin váru."

Nevertheless, considering the rather formal, at times even stereotype, nature of the speeches in categories 1 and 2; and seeing that, especially in the dispositions for battle, the speech frequently but anticipates the actual occurrence, deliberate "composition" seems likely.

In this connection, we may remember that the Sverris Saga is one of the first efforts at connected historiography in the vernacular and, quite probably, like the *Historia Norvegiae* and the work of Theodricus, written by a cleric familiar with medieval chronicles and even Latin letters.[11] Now, all history written during the Roman epoch is impregnated with rhetoric, which manner persisted, indeed, through the Middle Ages and down to comparatively modern times. The historian who wished to excel in good style was expected to render the narrative of dry facts of battles, genealogies etc. more readable and more vivid by interspersed (imaginary) speeches, harangues and pleas, if possible with dramatic touches. Far from being regarded as

[10] As were the memorable speeches of the assembled notables concerning Hákon Hákonsson's right to the throne (*Hákonarsaga*, 86–97).

[11] Cf. Paasche, *Edda*, III, 200, for Sverrir's familiarity with the Bible and certain chroniclers. Paasche considers the speeches "ikke literært opfundne, men historisk erindrede." To be sure, no one would deny the unusual gift of the author, whoever he was for historical representation. As to Livy being known, cf. T. Frank, "Classical Scholarship in Iceland," *American Journal of Philology*, XXX, 148.

Digitized by Google

an unwarranted license, these orations were supposed to allow the reader to enter more fully into the spirit of the times, or else the mind, of the historic personages; whereas the modern critical intellect craving, rather, to know "wie es eigentlich gewesen," hears in them only the accents of the historian and *his* own times. To this earlier fashion, the author of the Sverris Saga also pays tribute.

For rhetorical embellishment used to the extent found in the Sverris saga, we would look in vain for examples in the chroniclers. Among Roman authors known to the Middle Ages, the manner of Livy's *ab urbe condita* with its moralistic tendency and its much admired Latinity, rather than the works of Sallust, comes closest. Indeed, it may not be too fanciful to point out certain striking resemblances, especially as regards the above categories of speeches.

Take, as a typical Livian speech combining exhortation and disposition for battle, that of the dictator, Aulus Cornelius Cornutus, who addresses his legions as follows, before a decisive battle with the Volscians (B.C. 385): "Ours is the victory, soldiers, if the gods and the soothsayers who interpret them can at all see what is coming. And so, as befits men who with sure confidence are about to fight with those who are no match for them, let us lay our javelins at our feet and arm our right hands with swords only. I would have none run out from the line, but all stand firmly planted and receive the onset of our enemies. When they have discharged their missiles without effect, and come thronging upon you where you stand, then let your blades flash out. . . . Do you, Titus Quinctius, hold back your cavalry and watch for the first beginning of the mellay; when you see that the lines are already close locked, foot to foot, then loose the terrors of your horse against them as they fight, and break their ranks. . . . " [12]

And compare with it, *mutatis mutandis*, say, the exhortation in Chap. 35 (abbreviated): "When Sverrir (before the battle on Kalvskindet) arrived on the ridge (overlooking Nidaros) he dismounted and fell on his knees and prayed. And then he addressed some words to his followers, asking them to hold well

[12] Foster's translation in the "Loeb Classical Library," Book VI, Chap. 12.

Digitized by Google

together, 'for now shall we win a fair victory; nor do I need to remind you what hardships you had ere you came into this land and that you, even now, have not attained much. As we bedded ourselves, so we lay. . . . And now are King Magnus, Earl Erling, and many other notable men in the town before you; and now more glory is to be won than we often will get a chance for. We shall be victorious, for so I have dreamed. Etc.'" And the disposition for battle, also chosen at random, Chap. 88: "Then said the king: 'We shall not fasten our ships together, but shall profit—if fortune grant it—from having high decks and a well-trained body of men. There is but one way out by which we may preserve our lives, and that is, to get the better of our enemies; for it avails us not, either to flee or to beg for peace. Take good care of your weapons and cast them not overboard uselessly, shield yourselves at the first. Let each one protect the other, and God, all of us.'"

Assuredly, the resemblance here is due chiefly to similarity in outlook and theme. Still, there is much in the speeches to challenge comparison; as, e.g., the personality of the style in both authors—by the side of a great disparity of literary quality. If not equal to Livy in elegance and scope, the saga writer is superior in perspective. For one thing, he does not fall into the Roman's fault of letting all persons whether of high or low degree, whether patrician or plebeian, whether Greek or barbarian, use the same impeccable language, the same rhetor's eloquence, the same logic; with monotony resulting notwithstanding—or because of—the even brilliance of the speeches. Rather, he had, and to a high degree, the dramatist's gift of individualizing. Sverrir's eloquence, in him the concomitant of a great mind, redolent both of bookish lore and close contact with the people, with its proverbs, verses,—self-made and from the Edda,—its apt parables, its rich humor and biting sarcasms, and a range from the highest levels down to appeals to the brutality and greed of his soldiery—Sverrir's eloquence will not be confused with, say, King Magnus' blunt talk and frequently petulant and angry outbursts; or with his own henchman Svínaþétr's unfeeling unction and low breeding; or with the fiercely vindictive ejaculations of Bishop Niculás, to mention only a few outstanding instances.

Digitized by Google

2. The Extent of the *Grýla*

Inevitably, the student who becomes interested in the Sverris Saga takes a position on the question—unimportant in itself, yet fascinating by its very difficulty—as to how far Abbot Karl Jónsson got in his composition, or how far the piece called *Grýla* extends. It is about a hundred years since P. E. Müller envisaged the problem which has since engaged the ingenuity of numerous scholars. Did it extend only to Chap. 17 (R. Meissner, *Strengleikar*, 15 ff.), to Chap. 39 (H. Koht, last in *Innhogg* osv., 181 ff.—followed by Paasche, *Edda*, III, 198 ff., and Indrebø, "Innleiding," LI ff.), Chap. 43 (P. E. Müller, *Sagabibl.*, III, 420 ff.), Chap. 100 (F. Jónsson, last in *Arkiv*, XXXVI, 112 ff.), or even Chap. 109 (P. A. Munch, *den norske Folks Historie*, III, 395 ff.)?

The trouble lies in the intriguing indefiniteness of the "Prologus," upon which we must implicitly rely for our information and our inferences. I quote the pertinent words: "We begin to tell here of the tidings which now have taken place for some time and in the memory of the men who have furnished the information for this book. It deals of King Sverrir, the son of Sigurthr, the son of Haraldr. And this is the beginning of the book which is written after (i.e., on the basis of) that book which was first written by Abbot Karl Jónsson and which King Sverrir himself sat over (er yfir sat Sverrir konungr sjálfr), indicating what should be written; but this account [13] did not get far. In it is told of his battles; and as time advances, his power grows, and this (viz., his power?) forewarns of greater things. For that reason people called it (i.e., the first part of the book) *Grýla* (Ogress, or Terror, or Nightmare). But the latter part of the book is written on those men's authority who remembered the events, having themselves seen and heard these tidings, and some of them had been in the battles with King Sverrir.[14] Some of these events were fastened in memory by men writing them down immediately after they had occurred. . . ."

The last words in the controversy were spoken by Koht, in his article "Norsk historieskriving under kong Sverre osv.,"

[13] *frásǫgn* here plainly means the verbal narrative of the king.

[14] Cf. note 3.

Digitized by Google

Edda, II, reprinted, with changes, in his book *Innhogg og Utsyn i Norsk Historie* (1921), in which he marshals old and new arguments to show that the *Gryla* does not go beyond chap. 39, that is, A.D. 1179—the battle on the Ilevellir; and by Jónsson (*Arkiv* XXXVI, (1920)), trying to demolish these arguments—unsuccessfully, I think—and upholding his view that it ends Chap. 100, that is, after the fall of King Magnus in the battle in the Norefjord, 1184. The latter date unquestionably would seem to fit better, as being historically the more important, and fitting in which the time of Abbot Karl's stay in Norway—if it were not for the "Prologus" clearly stating "er sú frásogn ekki langt framkomin," and the latter part being the longer ("hinn meiri hlutr";[15] the fact is that the portion including Chaps. 1–100 exceeds the remainder by several pages, in the unbroken text of Unger's edition of Eirspennill. But chiefly, Jónsson has not been able to demolish the two important arguments brought forward long ago by P. E. Müller, (1) that Chap. 59, about Eirik's ordeal, and his refusal to jeopardize his own case by vouching for Sverrir's royal descent, could not have been written under Sverrir's eyes. As Koht avers,[16] Sverrir here undeniably suffers a moral defeat, and, indeed, at his most vulnerable point, his claim to royal birth, and would never have countenanced the passage. (2) That King Valdemar of Denmark is mentioned, in two separate places,[17] as still living and helping Magnus, when in fact he died already in 1182, two years before Magnus. Jónsson admits that he finds it difficult to explain away this mistake made, if you please, by the king, or even Abbot Karl, who were exactly informed contemporaries! One's critical sense is hardly lulled by the possibility "at denne urigtighed er indkommet her ved reminiscens fra de foregaaende steder," where Magnus is also mentioned as fleeing to Denmark to seek help from Valdemar.

Seeing the uniformity of style throughout the saga—Indrebø's[18] elaborate study of the style in the various portions

[15] This seems to me without doubt the meaning of the passage which Jónsson, *l.c.*, 114, tortures into the meaning of time involved. All through the passage *hlutr* is associated with *bók*.

[16] *L.c.*, p. 185.

[17] Chaps. 78, 84.

[18] *L.c.*, LIV ff.

Digitized by Google

yielding largely negative results and considering the lack of external holds except the points just mentioned, *inner* testimony must be necessarily be relied on. I believe than an attentive reading of the saga will bring out a few points of psychological probability which may aid in settling the problem once for all.

(1) I must agree with Koht that a subtle change of attitude is noticeable after chap. 39: "etter kap. 39 har vi ein sòguskrivar som står meir utafor." Not after Chap. 43. Immediately in Chap. 40 there occur words which it would be difficult, either to ascribe to Sverrir's authority, or to imagine him or his followers particularly pleased with, at least before a good many years had passed: "After the fall of Erling, King Sverrir's power grew so [19] that there was no man in Norway but called him king, except King Magnus and his followers. Until then it was thought to be a disgrace to be called a Birchleg; but from that time on the name was held to be an honor, and they were highly esteemed who were so called. And the same men who had been laborers, and some, robbers or ruffians, they now wore costly apparel or scarlet robes and the excellent weapons which, before, the bodyguard and the lendirmenn of King Magnus had borne. And though people knew them at sight, yet they pretended not to be what they had been before; and they hardly knew themselves again." Especially the last sentence contains a piece of irony which could very well have been written a generation *after* the event, when Sverrir's race was firmly seated on the throne, and especially from the safe distance of Iceland, but would hardly have suited the Birchlegs. And most certainly the book was written for public consumption!

(2) *Ibid.:* "People say that there never was a more valiant body of men in Norway than were then with King Sverrir; to that he testified himself constantly afterwards and mentioned those old Birchlegs whenever he thought his soldiers were giving themselves up to drink, and did not attend to keeping watch, or stand hardship and toil." These words are distinctly retrospective. They cannot apply to the four years before the fall of King Magnus, when the Birchlegs were too much harassed

[19] "Óx svá mikit ríki Sverris konungs," corresponding to the words in the *Prologus:* "ok svá sem á lidr, vex styrkr hans," evidently referring to the same period after Erling's death.

Digitized by Google

to fall a prey to Capuan luxuries. They do apply to the later, somewhat quieter, years after the defeat of the Kuflungs (1187) and before the appearance of the Baglar (1196), the struggle with whom again taxed Sverrir's resourcefulness and the bravery of his soldiers to the utmost. And the passage immediately calls to mind the impatient remark addressed to them in Chap. 143, when they hesitate to attack the enemy: "Not is it with the Birchlegs as of old. In those days they did not attack the enemy as ye do, with trailing gowns. They had shorter and narrower kirtles, then, but braver hearts," and also the bitter reproach hurled at his son Lávarðr and his men for their cowardice (Chap. 164): "Unlike are ye to the men who fought with me against King Magnus . . . "

(3) Equally retrospective is the comment made on Sverrir's predilection for the Tröndelag (Chap. 43): "Sverrir always said afterwards that his home was in the Throndhjem district—kallaði jafnan sit heimili í þrándheimi síðan." The word *jafnan* "always," "constantly" cannot refer to the few years till the fall of Magnus; for little time had he then to call it his heimili (house, home, homestead)! And the word *síðan* points in the same direction. Moreover, in the years till the fall of Erling the Trönders were not yet so particularly well disposed to Sverrir as to justify this feeling.

(4) It is distinctly said in the "Prologus" that Sverrir was responsible for the contents of the first part of the book, but that the latter part depends on the reminiscences of other men: "En síðari hlutr bókarinnar er ritaðr eptir þeim mǫnnum, er minni hǫfðu til. . . . " Entirely in consonance with this statement is the fact, on the one hand, that the Saga till and including Chap. 39 contains nothing but what was known to the king, and the king alone, or else could have come to his knowledge.[20] The several dreams are found here, whereas the latter part con-

[20] Practically the only exception is the exciting account of Sverrir's close shave after his disastrous attack on Nidaros (Chap. 28), when he slips down in his ship and is trodden underfoot, then is helped up by Helgi Barley Paunch, scrambles up a cliff but trips on his mantle and is saved again by sturdy Helgi—an episode quite likely to have been told by Sverrir himself; whereas the somewhat sanctimonious, at times even lachrymose, tone of much of the early chapters may well be due to the good abbot.

Digitized by Google

tains only two brief references to his dream life. On the other hand, the beginning up to chap. 39 is as poor in anecdotic details, bon mots, intimate observations, as the latter is rich in them, giving it a rich personal touch. This is, after all, but what we should expect. Surely not many of the original Birchlegs survived the terrific hardships and constant warfare of the very first years of Sverrir's campaigns, to be able to add many such details. Nor is it to be forgotten that no Skaldic verses occur until Chap. 44—skalds were not likely to join a pretender until he had the means to give largess. Their presence alone were sufficient to explain the notably unbiased accounts, given in places, after Chap. 39, of the actions and opinions of Sverrir's opponents; which cannot be said of the part to Chap. 39.

(5) Indeed, some of these passages, e.g. about the popularity of Magnus, could scarcely have been submitted to Sverrir until long after he was undisputed ruler over Norway. Thus we are told chap. 51 that all people in Viken rejoiced in Magnus. And Chap. 58 relates how intensely unpopular Sverrir's cause was throughout the land south of Stad, so that not a person would give the Birchlegs information. And what could exceed the frankness of words like these (Chap. 84): "mæltu allir sem eins munni, at honum vildu þjóna, ok betra þœtti at deya með honum en þjóna Sverri"?

(6) To a skald, Bjarni Kálfsson, we owe the amusing anecdote of the scornful reception given the defeated and fleeing garrison of Nidaros by their war-lord and the other Birchlegs, when they meet on the Dovre mountains near Hjerkinn: "No one wanted to share his horse with those who had come from the North. Bárðr Guthormsson and all his men had to go on foot." As the skald said:

> "Every tramp I see on horse is:
> No manner meseems worse is.
> Alas! our way yet lang is
> for nobles on mare's shankses.
> For hirdmen to be running
> is surely not so cunning,
> while camp cooks they be riding.
> Yet I'll not take to chiding."

Digitized by Google

Is it to be thought for one moment that Sverrir is responsible for the inclusion of an item like this?

(7) Considerable space is given in the narrative (Chap. 80) to the construction of Sverrir's pet project, the great ship *Maríusúðin*, having 32 rúm. More space, in all probability, than the king would have allowed, considering the trouble it gave him, with the builder, the townfolk of Nidaros, the delay in an important expedition caused by its springing a leak, and finally jeopardizing his success in battle in the Norefjord through its unwieldy bulk. The whole matter must have been a touchy matter with him. He could hardly have relished reference to it so soon after.

(8) Before the decisive battle just mentioned, Sverrir seems preoccupied in a manner he does not otherwise exhibit. Generally, he is self-possessed to a degree, before battle. He is apt to have a premonition, or else he dreams, of what the outcome of a battle will be, one way or another. On this occasion he feels—and has good reason to feel—that the battle will be decisive, that either King Magnus or he will fall. For the Birchlegs, caught in a trap, escape there is none except through victory. Left to choose, whether to flee to the mountains, scarcely passable at the season (June), and through a bitterly hostile population, or else to fight, they choose the latter alternative. Sverrir commends their choice. "Now have ye chosen that which is according to my mind; and now let me tell you," he adds, strangely, "and let that hearten you to fight all the more manfully, that now you will send the king to Hel." Then, continues the saga, many pondered who that king might be.

After all possible preparations for the battle have been made by the Birchlegs, their king still acts in a preoccupied, pensive manner which obviously struck observers as unusual and was therefore fixed in their memories. "King Sverrir went on land to where there was a little brook. There he had men give him water for washing, and had his clothes brushed, as though he were about to go to some feast. All his clothes were of brown (or dark, color; which N.B. was the color worn on festival occasions). Then he ascended a height under which his ship lay moored, and . . . put his hands about the ship's stem.

Digitized by Google

His men removed his hands, because the tar was not yet dry on it."

It seems obvious that both the solemnity of his actions, betokening an awareness of the gravity of the situation and of the inscrutability of the ways of Providence, and his absent-mindedness in smearing his hands immediately after washing, could never have been either told, or tolerated, by the king later. That were a psychological impossibility. To avoid contradiction, let me add here that I am aware that "holy relics" had been placed in the prow of *Mariusúðin;* but I doubt whether there is any intended significance in the king's action in putting his hands about them in this moment;[21] chiefly because the brief speech following this incident only concerns strategy, followed by a general exhortation, lacking any reference to the Virgin Mary, etc., which otherwise would have been sure to follow. For that matter, it is not absolutely certain that *hans skip* is singular, referring only to that particular ship, and not to other battleships, also newly built, as well.

Similar considerations apply to the other anecdotal traits told in Chaps. 88 and 91.

[21] As Paasche, *l.c.*, p. 98, seems to imply.

University of Texas

Digitized by Google

MISCELLANY

Heine Notes

1

Traumbilder, 8, 115–134

The lover of a count's daughter is surprised by her father at a nightly meeting in her room. He is taken for a thief and promptly hanged.[1]

A similar story forms part of the *Arabian Nights*, as well known in Heine's day as they are now. I quote an outline given by V. Chauvin:[2]

"Hâlid, Emir de Basra, frappé de la noblesse d'un jeune homme qu'on accuse de vol et mis d'ailleurs en éveil par certaines de ses paroles qu'on lui a rapportées, essaye de toutes les façons de l'amener à parler de manière à échapper à la peine. Mais il s'obstine à maintenir son aveu. Au moment où on va donc lui couper la main, une jeune fille déclare que, surpris chez elle, il a saisi des objets afin de se faire passer pour un voleur et sauver ainsi son honneur. Hâlid dote la jeune fille et, du consentement de son père, lui fait épouser son amant."

Heine read this story no doubt in the translation of J. v. Hammer, which was then the most popular and also the best of all German translations of the great Oriental compilation.[3] Let us add that Heine did not take over the tale without modifying it. In the first place, he could not use the happy ending of the original; in the second place, the hero's generosity would have been out of place in the picaresque frame or setting which the poet provided and which has been shown to be an imitation of Robert Burns' "The Jolly Beggars."[4]

2

"Lied des Gefangenen"

Als meine Großmutter die Lise behext,
Da wollten die Leut' sie verbrennen.
Schon hatte der Amtmann viel Tinte verklext,
Doch wollte sie nicht bekennen.

Und als man sie in den Kessel schob,
Da schrie sie Mord und Wehe;
Und als sich der schwarze Qualm erhob,
Da flog sie als Rab' in die Höhe.

[1] I utilize the following edition: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in zwölf Teilen*, mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Paul Beyer, Karl Quenzel und Karl Hanns Wegener. Leipzig: Hesse und Becker, s. d. This edition is, for the bibliographical side, decidedly superior to that of Elster.

[2] *Bibliographie des ouvrages arabes*, VII (1903), p. 134.

[3] J. v. Hammer, *Rosenöl, oder Sagen und Kunden des Morgenlandes, aus arabischen persischen und türkischen Quellen gesammelt*, Stuttgart, 1813, II, 129; *Der Tausend und einer Nacht noch nicht übersetzte Mährchen, Erzählungen und Anekdoten*, Stuttgart u. Tübingen, 1824, III, 305. For this edition cf. Chauvin, *op. cit.*, IV (1900), p. 98.

[4] R. Zenker in *Zeitsch. f. vgl. Literaturgesch.* II. Reihe, VII, 245 ff.

Digitized by Google

The superstition referred to in the last line quoted is well known both in Germany and eastern Europe. In Heine's youth the memories of the witch-burnings were of necessity considerably fresher than they are now (the last witch was burned in Hamburg in the last decade of the eighteenth century). Here are only a few examples from folk-tale collections.

(*a*) In Schierke (Harz) a miller's wife is condemned to be burned at the stake. On her way to the place of execution she calmly says: "This will be a warm day." The flames do not hurt her while she has her witch's cap and gown on her body. When they are removed, the devil is seen flying away in the shape of a black bird.[5]

(*b*) An Esthonian witch is condemned and burned; only her heart is immune against the fire. When it is struck with a juniper twig, it bursts asunder with a dreadful noise, and a magpie flies out of it.[6]

(*c*) In several Russian bylínas, Marina, the mistress of the false Demetrius, metamorphoses herself into a magpie, when the palace is stormed by the mob, and flies off through a window.[7]

I have no doubt that in Heine's poem we have a bit of genuine European folklore. His informant was, perhaps, no other than his own first love, Josepha, the daughter of the hangman of Düsseldorf.

3

Die Heimkehr 14, 13–16

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen;—
Mich hat das unglüchsel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

The poem is often quoted by critics who blame Heine's method of bringing a given lyrical theme to a point as it were, a procedure so characteristic of the poet's art. Of course, it must be classed with the many devices of *préciosité*, so common in lyric poetry, regardless of the epoch in which it was produced. This particular example is moreover not of Heine's invention; on the contrary, it has quite a history and can be traced back to the Middle Ages, to the art of Chrétien de Troyes and Heinrich von Veldeke. The latter, speaking of the Tristan story, expresses it as follows: [8]

Tristrant muoste sunder danc
staete sîn der küneginne,
wand in poisûn dar zuo twanc,
mêre dan diu kraft der minne.
des sol mir diu guote danc
wizzen, daz ich niene gedranc
alsulhen wîn, und ich si minne
baz dann er, und mac daz sîn.

As is well known, Heine spent a good deal of time in his university years in study of the *Minnesang*, which had but shortly before been unearthed by the scholars of the Romantic School. It is therefore rather likely that the strange conceit in the poem quoted above has no other origin. The ascription of the effects of Tristan's love potion to the tears of the beloved is, however, doubtless the work of Heine.

[5] Heinrich Pröhle, *Harzsagen*, Leipzig, 1859, II, 132 f.
[6] O. Dähnhardt, *Natursagen* III (1910), p. 435 f.
[7] A. Rambaud, *La Russie épique*, Paris, 1876, p. 281.
[8] K. Lachmann u. M. Haupt, *Des Minnesangs Frühling*, Leipzig, 1888, p. 58 f.

Digitized by Google

4

"Klagelied eines altdeutschen Jünglings"

Heine himself designated the poem as a parody. Its resemblance in tone with certain Hessian folk-songs has also been remarked upon.[9] Yet it seems as though it is rather closely modelled after a well-known and quite popular song, the so-called *Schwartenhalslied*. A comparison of the two will sufficiently show what I mean and how far this is true.

Heine	"Schwartenhalslied" [10]
Wohl dem, dem noch die Tugend lacht, Weh dem, der sie verlieret. Es haben mich armen Jüngling Die bösen Gesellen verführet.	Ich kam für einer fraw wirtin haus, man fragt mich, wer ich wäre? „Ich bin ein armer schwartenhals, ich ess, und trink so gerne."
Sie haben mich um mein Geld gebracht, Mit Karten und mit Knöcheln; Es trösteten mich die Mädchen, Mit ihrem holden Lächeln.	Man fürt mich in die stuben ein, da bot man mir zu trinken, mein augen ließ ich umbher gan, den becher ließ ich sinken.
Und als sie mich ganz besoffen gemacht Une meine Kleider zerrissen, Da ward ich armer Jüngling Zur Tür hinausgeschmissen.	Man setzt mich oben an den tisch, als ich ein kaufherr wäre, und do es an ein zalen gieng, mein seckel stund mir läre.
Und als ich des Morgens früh erwacht, Wie wundr' ich mich über die Sache. Da saß ich armer Jüngling Zu Kassel auf der Wache.—	Do ich zu nachts wolt schlafen gan, man wis mich in die scheure, do wart mir armen schwartenhals mein lacken vil zu teure.
	Und do ich in die scheure kam, da hub ich an zu nisten, do stachen mich die hagendorn darzu die rauhen distel.
	Do ich zu morgens frü auf stund, der reif lag auf dem dache, do must ich armer schwartenhals meins unglücks selber lachen.

5

"Zwei Ritter," 21–24

Speisten in derselben Kneipe,
Und da keiner wollte leiden,
Daß der andre für ihn zahle,
Zahlte keiner von den beiden.

The stanza is clearly a reminiscence of a well-known merry tale. Two or more gay companions cheat an innkeeper, each insisting that it is his turn to pay and finally none of them paying at all. I shall content myself with quoting a Swiss version of the story,[11] which is found besides both in Germany and France.[12]

[9] *Ed. cit.*, II, 312.

[10] Julius Sahr, *Das deutsche Volkslied*, Leipzig, 1908, II, 92.

[11] J. Jegerlehner, *Sagen und Märchen aus dem Oberwallis*, Basel, 1913, p. 141.

[12] P. Zaunert, *Deutsche Märchen seit Grimm* I, Jena, 1922, p. 102; *Revue des traditions populaires*, XXVIII (1913), p. 233.

Digitized by Google

Zehn Studenten besuchten gewöhnlich dieselbe Kneipe . . . Am Ende des Jahres hieß es bezahlen. Da verbanden sie der Wirtin die Augen und machten aus, wen sie küsse, der müsse die ganze Rechnung begleichen. Sie wies den einen nach dem andern fort, und da brachten sie den Wirt herein, der nicht wußte, worum es sich handelte, und sie küßte ihn, und nun mußte der Wirt die Rechnung selbst bezahlen.

In a German variant the heroes are eighteen soldiers, each of whom insists upon paying, to deceive the innkeeper, and who in the end retire from the inn without having paid anything. There is no reason to doubt that Heine was familiar with the story, which is now and doubtless was then fairly current in student circles.

ALEXANDER HAGGERTY KRAPPE

UNIVERSITY OF MINNESOTA

THE DATE OF PRUTZ' *Die Politische Wochenstube*

The date of Robert Prutz' political comedy *Die politische Wochenstube*, has always been a puzzle to scholars. Although all copies extant bear the date 1845, the majority of histories and bibliographies of nineteenth century German literature inform us that the book was published in 1843 and experienced a third edition in 1845. The source of this item of misinformation is probably Brümmer's *Deutsches Dichter-Lexikon* (1876) where the entry reads: "Die politische Wochenstube, Eine Komödie. Zürich und Winterthur, 1843. 3. Auflage 1845."

The postscript which the author added is alone sufficient to disprove the correctness of this item. It reads: "Der Verfasser hält es für angemessen, zu bemerken daß das vorliegende Werkchen der Hauptsache nach bereits im Herbst v. J. vollendet war and daß nur zufällige Umstände den Druck bis jetzt verzögert haben." By this means he doubtless wanted to forestall any accusation of having borrowed from Freiligrath's *Glaubensbekenntnis* or Heine's *Deutschland. Ein Wintermärchen* und *Neue Gedichte* which were published in the interim and contain indeed a surprisingly large number of motifs which we also find in Prutz' comedy. He would hardly have added this dateless postscript if the edition, bearing the year 1845, had been any other than the original one.

As a matter of fact the book was published neither in 1843 nor in 1845 but in the late fall of 1844 with the post-dating of the next year. The proof we find in the reports of agents of the Zentral-Informationsbureau in Mainz (Cf. K. Glossy, *Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz*, Wien 1912). On the sixteenth of December, 1844, the Frankfort agent reports: "Trotz der strengen Grenzaufsicht sind doch wieder neue politische Schriften aus der Schweiz hierher gelangt: 'Die politische Wochenstube.' Eine komödie von Prutz. . . . An Prutz' 'Wochenstube' ist indessen nicht viel, es fehlt ihm nicht die Absicht witzig sein zu wollen, wohl aber der Witz selbst. Es bleibt aber unbegreiflich, wie Prutz als dramatischer Dichter auf den Hofbühnen Anerkennung und Annahme seiner Stücke finden kann und solche Angriffe vom Ausland aus auf Deutschland wagt." From Mainz another agent writes more appreciatingly under the date of the twentieth of December, 1844: "Keine dieser Schriften hat jedoch ein so bedeutendes Aufsehen erregt, als die vor kurzem erschienene 'Politische Wochenstube' von R. E. Prutz. Es dürfte auf dem Felde der politischen Poesie in neuerer Zeit kaum ein Werk erschienen sein, das von (!) scharfer Satire, an Reichtum der Gedanken und Bilder, insbesondere aber an durchdringender Kenntnis der gesamten Zustände Deutschlands dem vorliegenden gleichzustellen wäre. . . . "

ERWIN G. GUDDE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

KURT FORSTREUTER, *Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik.* "Germanische Studien." Berlin: Verlag von Emil Ebering, 1924.

Das Werk bietet so viel des Wertvollen, daß selbst diese etwas späte Besprechung von Interesse sein fürfte.

Wenn der Verfasser allerdings in der Einleitung die Icherzählung mit folgenden Worten definiert: „Die Icherzählung ist eine epische Dichtung, in welcher das erzählende Medium eigene Erlebnisse vorträgt," so werden durch diese Definition nicht Fälle gedeckt, in denen ein Zuschauer die Geschichte einer dritten Person in deren eigenen Worten bringt, wie das z.B. in einigen Novellen von Heyse der Fall ist, etwa wenn der Archäolog in *Fedja* die Baronin in der ersten Person zu Worte kommen läßt.

In einem ersten Teile seiner Arbeit gibt der Verfasser eine recht umfassende Geschichte der Icherzählung, in der er seine vorzügliche Bekanntschaft mit dem Stoffe dartut. Er geht zurück bis auf die Wurzeln der Icherzählung im Orient, in den Inschriften ägyptischer und assyrischer Könige, die ja in der Tat als Dichtung nicht als Geschichte zu werten sind. Eine Betrachtung griechischer und römischer Icherzählungen folgt. Im weiteren Verlauf der geschichtlichen Darstellung der Icherzählung durch das Mittelalter hindurch bis zur Gegenwart beschränkt der Verfasser sich darauf, „die Typen des Ichromans . . . auch in ihrer historischen Entwicklung hervortreten zu lassen," auf eine vollständige Erwähnung aller deutschen Icherzählungen verzichtend. Der Wert der Arbeit wird durch diese Beschränkung gehoben, da so die Hauptlinien klarer hervortreten. Von besonderem Interesse sind in diesem Teil die Untersuchungen des Verfassers über die traditionbildende Kraft von Formtypen.

Der zweite Teil der Arbeit befaßt sich mit den Gründen, die zur Ichform führen, mit den verschiedenen inneren und äußeren Formen dieser Kunstgattung. Von jetzt ab wird die Arbeit in besonderem Masse eine Auseinandersetzung mit der Theorie Spielhagens und führt über diesen hinaus zu einem vertieften Verständnis der Icherzählung. Von Wert für spätere Untersuchungen ist die Scheidung von subjektiven und objektivem Ichroman; auch die Feststellung, daß gewisse Stoffe—neben der Lyrik auch Satire und Humor—zum Ausdruck in Ichform drängen, ist ein positives Ergebnis.

Nicht immer wird man dem zustimmen können, was auf S. 52/3 über die äußere Form und über die Novelle gesagt wird. Der Herausgeberbericht im Manuskirpt ist wohl doch in der Hauptsache auf eine Stufe mit dem Rahmen der mündlichen Erzählung zu stellen und ebensowenig "ein Ueberfluß" wie dieser. Und die mündliche Erzählung ist nicht stets Novelle, es besteht hier ein Gattungsunterschied. Auch unterscheidet sich die neuere Novellistik gerade dadurch von der älteren, daß ihr Schwerpunkt gerade in der Seelenanalyse, weniger in der ineressanten Begebenheit liegt.

Der dritte Teil, der die technischen Folgen und die technische Durchführung der Ichform behandelt, bringt vieles Wissenswerte, kann hier aber wegen Raummangel nur erwähnt werden.

MAX W. QUADT

UNIVERSITY OF WISCONSIN

Digitized by Google

RAINER MARIA RILKE, *Gesammelte Werke*, Leipzig: Insel-Verlag, 1927.

The appearance a short time ago of Rilke's collected works has been a matter of interest to his ever-increasing public. Not long before his death, which occurred just a year ago, he made preparations for this edition, and the arrangements with the publishers had progressed so far that we may assume the edition to be substantially as he would have it. Certainly the form leaves little to be desired. These six handy volumes are executed without fancy touches of any sort, a classic of simplicity and good typography. The lyrics, of which the *Larenopfer* are the earliest to be incorporated, compose the first three volumes; the more narrative work fills the fourth and fifth, while the sixth is devoted to translations. Critical and biographical data are absent.

For the general reader this edition, including in one set the best things from Rilke's pen, the poet's own selection, will be a boon; for the scholar, it will offer some disappointments. The few volumes which Rilke published along through his career, have become rare and inaccessible. Some of these are represented here; some are not, such as *Leben und Lieder* and *Wegwarten*. Rilke long ago discarded these first sheaves of his verse which, as he said to Ellen Key, were as if they did not exist for him any more. It is not surprising then that he did not see fit to perpetuate them here. The omission of a somewhat later two act play, *Das tägliche Leben*, is more to be regretted. Still other various bits of fugitive verse and prose will have to wait for a definitive edition. Then there are his French writings of which the present edition takes no cognizance.

Rilke occupies a unique place in German literature because of his relations to the French. One naturally thinks of another German poet in Paris, a worthy forerunner of Rilke. But Heine, whom also the French have not failed to understand and appreciate, spent his life of exile looking wistfully back across the Rhine. Rilke had no such political complex. "Ich habe kein Vaterhaus, ich habe auch keines verloren, meine Mutter hat mich hinaus in die Welt geboren" would have been pure affectation from Heine, but Rilke could say it truthfully of himself. He was reared as a German, German was his mother tongue, and his mysticism is deeply rooted in this culture; but a more international literary figure than Rilke would be hard to find. Born in Bohemia, sometime resident in Russia, Scandinavia, Italy, Spain, France and Switzerland,—he died in Switzerland,—this last son of an ancient line was at home everywhere and nowhere. Kürschner's *Literaturkalendar* always gave as his address, "Auf Reisen." He came in personal contact with Tolstoi; he acknowledged a debt to Jacobsen and Hamsun; his lyric art is the offspring of that of the German Stefan George and the Austrian Hofmannsthal; when *Les Cahiers du Mois* brought out a special Rilke number last year there were contributors from a dozen European countries. In a way, this quiet, otherworldly aesthete, whom Faesi calls a man without a country, seems to have become involuntarily what others, e.g. Romain Rolland, aimed at consciously: a European.

But it was the French who captivated Rilke. He lived for long periods in Paris, where he must have felt more at home than in any other city. Here he experienced his *Malte Laurids Brigge*, here he lived with Rodin whose formative influence on Rilke's own art was incalculable. With contemporary French writers he was on the best of terms. He was a friend of Verhaeren, and particularly of Paul Valéry, much of whose verse he put into German. Rilke also translated *L'Enfant Prodigue* of André Gide, who for his part gave French readers the first samples of *Malte Laurids Brigge*. Latterly Rilke had sealed these bonds of friendship the more firmly by writing in French.

Digitized by Google

It is not unnatural then that the French look upon this German author, if not as one of their own, at least as a very near relative. They are turning his German into French, and are devoting attention to analysis of his work. He figures largely in Geneviève Bianquis' new book on Austrian literature. Maurice Betz, responsible for much translation of Rilke, has recently brought out another volume. Edmond Jaloux has also seized the moment of increased public interest to collect his essays, new and old, on Rilke into a readable *vade mecum*.

HUGH W. PUCKETT

COLUMBIA UNIVERSITY

NOTES AND NEWS

In order to stimulate an interest in literary translation from the German the Germanistic Society of America offers a prize of fifty dollars for the best English rendering of Chapter IX of Conrad Ferdinand Meyer's "Der Heilige."

The winner of the prize will be given an opportunity to translate the remainder of the novel at a reasonable rate of compensation, the completed translation to be published under the auspices of the Germanistic Society.

Translations in typewritten form and signed with an assumed name must be submitted on or before November 1st, 1928. They will be judged for accuracy as well as elegance of rendering. The judges' decision will be announced on or about December 1st, 1928. A sealed envelope containing the name and address of the competitor and bearing on the outside the writer's nom de plume must accompany the translation.

All communications should be addressed to

Secretary of the Germanistic Society,
500 West 116th St.,
New York City.

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES, JANUARY–FEBRUARY–MARCH, 1928 *

I. Bibliographies

Diesch, Carl. (Frederick W. J. Heuser, *editor.*) *Bibliographie der germanischen Zeitschriften.* Rev. by Allen W. Porterfield, SRL, IV, 27 (January 28), 556.

Shumway, Daniel B. *Germanic Languages and Literature.* (1927) PMLA, XLIII, 1 (March), 70–78.

II. Germanic Philology

Danish

Jensen, Hans. *Neudänische Syntax.* Rev. by Lee M. Hollander, JEGP, XXVII, 1 (January), 128–131.

Dutch

De Vooys, C. G. N. *Middelnederlandse Legenden en Exempelen.* Rev. by Alexander Haggerty Krappe, MLN, XLIII, 1 (January), 61–63.

Bense, J. F. *Anglo-Dutch Relations from the Earliest Times to the Death of William the Third.* Rev. by Raymond Turner, MLN, XLIII, 3 (March), 210.

Barnouw, A. J. *Note Concerning the Diminutive in Dutch.* The Netherland-American Foundation Monthly Letter, March.

Friesian

Bauer, Erika. *Die Moringer Mundart.* Rev. by Edward H. Sehrt, JEGP, XXVII, 1 (January), 104, 105.

German

Collitz, Klara H. *The Suffix* -ei *in Modern German.* GR, III, 1 (January), 55–70.

Heuser, Frederick W. J. *Capitalization in German.* GQ, I, 1 (January), 22–41.

Gothic

Sturtevant, Albert Morey. *Two Notes on the Gothic Text.* PQ, VII, 1 (January), 78–82. I. gastojanaim, II. usskarjan: unskaus.

Hedin, Naboth. *The Silver Bible at Uppsala.* ASR, XVI, 2 (February), 107, 108.

Norse

Acta Philologica Scandinavica. Köbenhavn 1927. Rev. by S. Einarsson, MLN, XLIII, 3 (March), 196, 197.

Sturtevant, Albert Morey. *Zum U-Umlaut im Nordischen.* JEGP, XXVII, 1 (January), 67–82.

—— *Notes on the Substitution of the j-Suffix for the v-Suffix in the Old Norse Verb.* SS, X, 1 (February), 25–30. 1. Verbs whose stem ends in *-ng* or *-gg*. 2. *Jan*-verbs whose stem ends in **-lw-* and **-rw-*; møl-va: mel-ja and smyr-va: smyr-ja.

* Continued from *Germanic Review*, III, 2, April 1928. A list of abbreviations used is appended.

Digitized by Google

ANDREWS, A. LEROY. *Old Norse Notes.* MLN, XLIII, 3 (March), 166–171. 7. *Some Observations on Mímir.*

QUIGSTAD, J. og OLSEN, MAGNUS. *Norske Gaardnavne.* XVIII Bind. Kristiania 1924. Rev. by George T. Flom, SS, X, 1 (February), 37, 38.

KRAPPE, ALEXANDER HAGGERTY. *An Indian Fairy-Tale in Iceland.* SS, X, 1 (February), 14–25.

JÓNSSON, FINNUR. *Egils Saga Skallagrímssonar nebst den größeren Gedichten Egils.* Halle, 1924. Rev. by A. LeRoy Andrews, JEGP, XXVII, 1 (January), 114, 115.

—— *Óláfr Þórðarson.* Málhljóða- og Málskrúðsrit. Grammatisk-Retorisk Afhandling. Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVII, 1 (January), 109–111.

HERMANNSSON, HALLDÓR. *Jón Guðmundsson and His Natural History of Iceland.* Rev. by Lee M. Hollander, JEGP, XXVII, 1 (January), 111–114.

FLOM, G. T. *The Borgarthing Law of the Codex Tunsbergensis.* (University of Illinois Studies in Language and Literature, X, 4). Rev. by A. LeRoy Andrews, MLN, XLIII, 1 (January), 72.

III. GERMANIC LITERATURES

German (General)

BERGMANN, KARL. *Deutsches Leben im Lichtkreis der Sprache.* 1926. Rev. by Ernst Rose, BA, 2, 1 (January), 55, 56 (BR).

FRANCKE, KUNO. *Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung.* Volumes I, II. Rev. by Friedrich Bruns, BA, 2, 1 (January), 75–77.

WALZ, JOHN A. *A German Faust Play of the Sixteenth Century.* GR, III, 1 (January), 1–22.

RIESCH, HELENE. *Aus dem Garten der Romantik.* Rev. by A. N. Leonard, BA, 2, 1 (January), 73 (BR).

DIEDERICH, BENNO. *Der güldene Schrein.* Rev. by Walter Kien, BA, 2, 1 (January), (BR).

HAMANN, H. *Die Überseele. Grundzüge einer Morphologie der deutschen Literaturgeschichte.* Rev. by Frederick L. Pfeiffer, BA, 2, 1 (January), 74, 75 (BR).

VON DER LEYEN, F. *Geschichte der deutschen Dichtung. Ein Überblick.* Rev. by Ernst Feise, MLN, XLIII, 2 (February), 140–142.

KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann.* Rev. by Edward F. Hauch, JEGP, XXVII, 1 (January), 100–104.

ROETTGER, KARL. *Die moderne Jesusdichtung. Eine Anthologie.* Rev. by Ernst Rose, BA, 2, 1 (January), 77.

ALMSTEDT, H. *The Poet's Way.* MFDU, XX, 2 (February), 33–39.

LEWISOHN, LUDWIG. *German Letter,* NYHTB (January 22), 9.

—— *German Letter,* NYHTB (March 18), 9.

REUTER, GABRIELE. *Books in Germany.* NYTBR (March 4), 35.

ADLER, ELMER. *Germany's Bold Experiment of a Cooperative Library.* NYTBR (January 8), 12.

Germany Turns from French to English Literature. LD, 96, 1 (January 7), 25, 26.

STEHLE, MARIE. *The Theatre in Berlin.* Drama, 18, 5 (February), 133, 134, 159.

TOWER, ROY A. *Attempts to Interest Germany in Early American Literature.* PQ, VII, 1 (January), 89–91.

FAUST, ALBERT BERNHARDT. *The German Element in the United States.* Rev. BTBS (January 18), 4.

Digitized by Google

LANG, PAUL. *Zeitgenössische Schweizer Dramatiker.* Rev. by Ernst Feise, BA, 2 1 (January), 74 (BR).

German (Individual Authors)

BAHR. Drake, William: *Hermann Bahr.* CEW, 184–191.

BODMER. Ibershoff, C. H.: *A Note on Bodmer's "Noah."* JEGP, XXVII, 1 (January), 143, 144.

BÜCHNER. *Dantons Tod.* Performed at Century Theatre, New York, December 20, 1927. Rev. by Stark Young, NR, LIII, 683 (January 4), 194, 195. Rev. by R. Dana Skinner, Commonweal, VII, 9 (January 4), 902.

DEHMEL. Drake, William: *Detlev von Liliencron and Richard Dehmel.* CEW, 324–333.

FELDIGL, FERDINAND. *Der Weg übers Moor.* Rev. by Carl Osthaus, BA, 2, 1 (January), 83.

FEUCHTWANGER. *Conversations with the Wandering Jew.* Tr. by Clifton P. Fadiman Menorah Journal, XIV, 1 (January), 29–34; Menorah Journal, XIV, 2 (February), 148–159.

—— *Pep.* Tr. from *Die Literarische Welt* (BR). LA, 334, 4322 (January 15), 185.

—— *The Ugly Duchess.* Tr. by Willa and Edwin Muir. N. Y.: The Viking Press. Rev. Independent, 120, 4053 (February 4), 117 (BR). Rev. by Arthur Herman, NYEPLR (January 21), 15. Rev. by Clifton P. Fadiman, Nation, 126, 3265 (February 1), 126, 127. Rev. Outlook, 148, 2 (January 11), 76, 78. Rev. by Harry Saltpeter, NYW (January 1), 8M. " . . . a great novel, but its greatness does not attain universality." Rev. LA, 334, 4321 (January 1), 88 (reprint from *Nation and Athenæum*). Rev. by Cuthbert Wright, NYS (January 7), 10. Rev. by Herbert Gorman, NYHTB (January 8), 1, 2. "the objective and impartial picture of a death—the death of the Middle Ages." Rev. LA, 334, 4323 (February 1), 280. Rev. by Henry Longan Stuart NYTBR (January 29), 6. Rev. by Quincey Howe, the Atlantic Bookshelf, Atlantic Monthly, 141, 3 (March) . . . "admirable translation." Rev. NR, LIV, 695 (March 28), 200 (BR).

—— Priestley, J. B.: *The Handsome Duke.* Satire on Feuchtwanger. (Reprinted from *Saturday Review*, London). LA, 334, 4325 (March 1), 450–453.

FRANK, BRUNO. *The Days of the King.* (Tage des Königs). Tr. by H. T. Lowe-Porter. New York: Alfred A. Knopf. Rev. by William Kilborne Stewart, NYHTB (January 1), 5. . . . "translation excellent." Rev. Independent, 120, 4052 (January 28), 93 (BR). Rev. by Edwin Clark, Commonweal, VII, 18 (March 7), 1158, 1159. Rev. Nation, 126, 3266 (February 8), 169 (BR). Rev. by Rose Lee, NYEPLR (January 14), 12. Rev. BTBS (January 21), 4. Rev. Bookman, LXVII, 1 (March), xxxviii (BR). Rev. LA, 334, 4321 (January 1), 92. Rev. SRL, IV, 24 (January 7), 502. . . . "three slight vignettes of the aged Frederick the Great . . . worth the whole of Carlyle's elaborate three volumes. Unusually well translated."

—— *Twelve Thousand.* N. Y.: Alfred A. Knopf. Rev. by Ray C. B. Brown, NYS (February 18), 6 . . . "without indulging in Shavian harangues he deals many a sharp thrust at master morality." Rev. by R. Dana Skinner, Commonweal, VII, 21 (March 28), 1239. Rev. by Walter Prichart Eaton, NYHTB (February 19), 4.

FRANCK, HANS. *Minnermann.* Rev. by A. Warkentin, BA, 2, 1 (January), 83, 84 (BR).

Digitized by Google

FRIEDRICH, PAUL. *Ewige Mächte. Drei Künstler-Novellen; Zwischen Diesseits und Jenseits. Eine Jean Paul-Novelle; Giulietta Guicciardi. Eine Beethoven-Novelle; Der Tod eines Helden. Eine Beethoven-Novelle.* Rev. by Myrtle Eliot Thurnau, BA, 2, 1 (January), 84, 85.

GERSTÄCKER. Hofacker, Erich: *Über die Entstehung von Gerstäckers Germelshausen.* GR, III, 1 (January), 23–33.

GOETHE. Sophie Charlotte von Sell: *Eine Frohnatur* (Frau Rat Elisabeth Goethe). Rev. by Carl Osthaus, BA, 2, 1 (January), 58 (BR).

—— Moeller van den Bruck: *Goethe.* (*Die Deutschen, unsere Menschengeschichte.* Sechster Band). Rev. by Ernst Feise, MLN, XLIII, 1 (January), 55–58.

—— Robertson, J. G.: *Goethe.* Rev. by William Kilborne Stewart, NYHTB (January 22), 18 . . . "Truly, multum in parvo." Rev. AM, XIII, 49 (January), xx (BR).

—— Van der Smissen, W. H.: *Goethe's Faust done into English Verse.* Rev. by B. Q. Morgan, MFDU, XX, 2 (February), 57–61.

—— Steckner, Hans: *Der epische Stil von Hermann und Dorothea.* Note by A. LeRoy Andrews, JEGP, XXVII, 1 (January), 138.

—— McKillop, Alan D.: *The First English Translator of 'Werther.'* MLN, XLIII, 1 (January), 36–38. "It now appears beyond peradventure that the 1779 version was from the pen of Graves."

GOETZ, WOLFGANG. *Von Zauberern und Soldaten.* Rev. BA, 2, 1 (January), 82, 83 (BR).

GRILLPARZER. Redlich, Oswald: *Grillparzer und die Wissenschaft.* Rev. by A. N. Leonard, BA, 2, 1 (January), 73, 74.

GRIMM, MELCHIOR. Jones, Anne Cutting: *In Defense of Melchior Grimm.* PMLA, XLIII, 1 (March), 210–219.

HAUPTMANN. *Hamlet.* LA, 334, 4323 (February 1), 274, 275.

—— *Till Eulenspiegel.* Rev. by Emil Ludwig (Tr. from *Vossische Zeitung*), LA, 334, 4322 (January 15), 156–159.

HEINE. Browne, Lewis: *That Man Heine.* Rev. by Clifton P. Fadiman, Menorah Journal, XIV, 2 (February), 220–224. Rev. by Poultney Bigelow, Forum, LXXIX, 2 (February), xiv . . . "misses historical background, . . . index is badly done and the bibliography mere padding." Rev. AM, XIII, 49 (January), xviii (BR).

—— Ibershoff, C. H.: *A Recent Book on Heine,* note JEGP, XXVII, 1 (January), 144, 145.

HOFMANNSTHAL. *Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal.* Ed. by Dr. Franz Strauss. N. Y.: Alfred A. Knopf. Rev. by Harry Hansen, Harpers, 933 (February), Among the New Books. . . . "The correspondence is illuminating in portraying their relations and methods of work, but does not go very deep into abstract questions of art." Rev. by Robert A. Simon, NYEPLR (February 4), 13 . . . "an absorbing exposition of two fine creative minds." Rev. BTBS (January 14), 2 (BR). Rev. by Peter Bowdoin, NYHTB (March 18), 15. Rev. CSM (March 7). Rev. by Olin Downes, NYTimes (March 11), 8x.

HUCH, FELIX. *Der junge Beethoven.* Roman. Rev. by Otto Koischwitz, GR, III, 1 (January), 84.

IMMERMANN. Göke, Norbert: *Beiträge zur Untersuchung der literarischen und stofflichen Quellen von Immermann's "Münchhausen."* Rev. by Allen W. Porterfield, MLN, XLIII, 2 (February), 125–130.

Digitized by Google

JANSEN, WERNER. *Das Buch Treue (Nibelungen-Roman); Das Buch Liebe (Gudrun-Roman); Das Buch Leidenschaft (Amelungen-Roman).* Rev. by F. W. Kaufmann, BA, 2, 1 (January), 78.

—— *Herrenzeit.* Rev. by A. Warkentin, BA, 2, 1 (January), 86, 87.

KAISER, GEORG. Drake, William: *Georg Kaiser.* CEW, 87–97.

KEYSERLING, EDUARD VON. *The Curse of the Tarniffs.* Tr. by Arthur J. Ashton. N. Y.: Macaulay Company. Rev. NYW (March 18), 11M. Rev. BTBS (February 25), 3 (BR). Rev. NYTBR (January 29), 8.

—— *Twilight.* Tr. by James Ashton. *Harmony.* Tr. by Amy Wesselhoeft von Erdberg. *Kersta.* Tr. by Amy Wesselhoeft von Erdberg and E. Drew Arundel. N. Y.: The Macaulay Company. Rev. by Alyse Gregory, Dial, LXXXIV, 1 (January), 60–62 . . . "combines a polished wisdom with a restrained and unwarped disillusionment."

KEYSERLING, HERMANN VON. *The School of Wisdom.* Forum, LXXIX, 2 (February), 200–209.

—— Interview by Harry Saltpeter, NYW (January 8), 10M.

—— Collis, J. S.: *Keyserling and the New Spirit.* SRL, IV, 28 (February 4), 574.

—— Saltpeter, Harry: *Count Hermann Keyserling.* Outlook, 148, 11 (March 14), 432, 440.

—— *Mensch und Erde.* Darmstadt, Otto Reichl. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (January 8), 14, 27.

KLEIST. Füller, Franziska: *Das psychologische Problem der Frau in Kleists Dramen und Novellen.* Leipzig, 1924. Rev. by John C. Blankenagel, MLN, XLIII, 1 (January), 67, 68.

KLOPSTOCK. Schuchard, G. C. L.: *Studien zur Verskunst des jungen Klopstock.* Rev. by Ernst Feise, MLN, XLIII, 3 (March), 202, 203.

—— Pierce, Frederick E.: *Blake and Klopstock.* SP, XXV, 1 (January), 11–26.

KOTZEBUE. *The Deserter. A Farce in One Act.* Tr. by Beatrice Beebe. GBM, VII, 38 (February), 193–202.

LESSING. Nolte, Fred O.: *The Authorship of a Review of Lessing's "Miss Sara Sampsom."* PMLA, XLIII, 1 (March), 220–236.

LILIENCRON. Drake, William: *Delev von Liliencron and Richard Dehmel.* CEW, 324–333.

LIPS, JULIUS ERNST. *Ferdinand Lassalle. Eine Tragödie des Willens.* Rev. by Sophie R. A. Court, BA, 2, 1 (January), 77 (BR).

LUDWIG, EMIL. *Emil Ludwig Himself.* Cosmopolitan, LXXXIV, 2 (February), 48, 49, 117, 118, 120, 122, 124.

—— Interview by H. F. Gaunt, NYW (January 15), 1M, 20M.

—— Saltpeter, Harry: *Ludwig: The Story of a Writer.* Outlook, 148, 9 (February 29), 352, 356.

—— Herendeen, Anne: *A Biographical Lion Comes A-Hunting.* NYTimes Magazine (January 22), 11, 21.

—— *Life and Biography in the Eyes of Emil Ludwig.* BTBS (January 21), 1.

—— *Wealth Tests a Nation's Soul.* NYTimes Magazine (January 29), 1, 2, 20.

—— *Ludwig Beholds Great Women.* NYTimes Magazine (February 26), 1, 2, 16, 17.

—— *Bismarck: The Story of a Fighter.* Rev. by J. Salwyn Schapiro, Nation, 126, 3267 (February 15), 190. Rev. by W. A. Montgomery, VQ, 4, 1 (January), 133–135. Rev. NAR, 839 (January), The Literary Landscape. Rev. by Ferdinand Schevill, NR, LIV, 693 (March 14), 129, 130. Rev. Dial, LXXXIV

Digitized by Google

3 (March), 253 (BR). Rev. by Charles Johnston, Atlantic Monthly, 141, 1 (January), Atlantic Bookshelf.

—— *Bismarck: The Trilogy of a Fighter.* Rev. by J. Salwyn Schapiro, Nation, 126, 3267 (February 15), 190. Rev. by Ferdinand Schevill, NR, LIV, 693 (March 14), 129, 130. Rev. Drama, 18, 5 (February), 140 (BR).

—— *Diana.* Rev. by Francis Magyar, BA, 2, 1 (January), 79 (BR).

—— *Genius and Character.* Rev. by Harry Hansen, Harpers, 932 (January), Among the New Books.

—— *Tom und Sylvester.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, IV, 27 (January 28), 556. Tr. by Eden and Cedar Paul.

—— *The Son of Man.* Pictorial Review, XXIX, 4 (January), 16–19, 59, 60, 62; XXIX, 5 (February), 24–28, 63, 64; XXIX, 6 (March), 26–30, 54.

LUTHER. Ross, Estelle: *Martin Luther.* N. Y.: Frederick A. Stokes, 1928. Rev. by Mary B. Gray, SRL, IV, 34 (March 17), 690.

MANN, KLAUS. *The Fifth Child.* Tr. by Lambert Armour Shears. N. Y.: Boni and Liveright. Rev. SRL, IV, 24 (January 7), 502. Rev. by Margery Latimer, NYHTB (January 29), 4. Rev. Nation, 126, 3266 (February 8), 169 (BR).

MANN, THOMAS. Drake, William: *Thomas Mann.* CEW, 52–59.

MANTEUFEL. *Könige der Scholle.* Rev. by A. Warkentin, BA, 2, 1 (January), 85, 86.

MANUEL, ARTHUR. *Das heilige Brot. Legenden.* Rev. by Ernst Rose, BA, 2, 1 (January), 81 (BR).

MERSWIN. *Vier anfangende Jahre. Des Gottesfreundes Fünfmannenbuch.* Ed. by Philipp Strauch. Note by A. LeRoy Andrews, JEGP, XXVII, 1 (January), 138, 139.

MOLO. *Die Legende vom Herrn.* Rev. by Otto Koischwitz, MFDU, XX, 2 (February), 62, 63.

MÜNCHHAUSEN, FREIHERR BÖRRIES VON. *Idyllen und Lieder.* Rev. by Ernst Feise, MFDU, XX, 3 (March), 94 (BR).

MUSÄUS. Bush, Douglas: *Musäus in English Verse.* MLN, XLIII, 2 (February), 101–104.

NEUMANN, ALFRED. *Der Patriot.* Rev. by R. Dana Skinner, Commonweal, VII, 14 (February 8), 1042.

NIETZSCHE. Förster-Nietzsche, Elisabeth: *Der werdende Nietzsche.* Rev. by F. W. Kaufmann, BA, 2, 1 (January), 56 (BR).

OBERKOFLER. *Sebastian und Leidlieb.* Rev. by C. F. A. Lange, BA, 2, 1 (January), 88 (BR).

OLDEN, BALDER. *Ich bin Ich.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (January 22), 8.

PANNWITZ, RUDOLF. *Das neue Leben. Erzählung.* Rev. by Ernst Rose, BA, 2, 1 (January), 79, 80.

RICHTER, JEAN PAUL. Henz, Rudolf: *Die Landschaftsdarstellung bei Jean Paul.* Wien 1924. Rev. by Theodore Geissendoerfer, JEGP, XXVII, 1 (January), 131–133.

RILKE. Reuter, Gabriele, NYTBR (February 5), 8.

SCHERR. *Menschliche Tragikomödie VI.* Rev. by Ethel A. Lyons, BA, 2, 1 (January), 57 (BR). VII. Rev. by F. W. Kaufmann, BA, 2, 1 (January), 57, 58 (BR).

SCHICKELE, RENÉ. *Maria Capponi.* Tr. by Hannah Waller. N. Y.: Alfred A. Knopf. Rev. by Richard Lockridge, NYS (February18), 6. Rev. Independ-

Digitized by Google

ent, 120, 4061 (March 31), 314. Rev. by T. S. Matthews, NR, LIV, 695 (March 28), 201. Rev. by Kenneth Burke, NYHTB (March 4), 7. Rev. NYTBR (March 18), 32 . . . translation "into graceful and lucid English." Rev. Nation, 126, 3273 (March 28), 354 (BR).

SCHILLER. Iffert, Wilhelm: *Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit.* Rev. by Josef Wiehr, GR, III, 1 (January), 82, 83.

SCHLEGEL, DOROTHEA. Zeydel, Edwin H.: *An Unpublished Letter of Dorothea Schlegel.* PQ, VII, 1 (January), 86–89.

SCHNITZLER, ARTHUR. *The Bridal Veil.* Rev. from performance and manuscript, by Oliver M. Sayler, SRL, IV, 30 (February 18), 611.

—— *Daybreak.* Rev. by Harry Hansen, Harpers, 932 (January), Among the New Books. Rev. BTBS (January 28), 4. *Das Spiel im Morgengrauen*, rev. BA, 2, 1 (January), 80, 81 (BR).

—— Quadt, Max: *Arthur Schnitzler als Erzähler.* GR, III, 1 (January), 34–45.

SCHOELLENBACH. *Der heimliche König.* Rev. by Sister Rose Gabisch, BA, 2, 1 (January), 85.

SORGE, SUSANNA. *Unser Weg.* Rev. by George N. Shuster, Commonweal, VII, 19 (March 14), 1186–1188.

SPITTELER. *Laughing Truths.* Tr. by James F. Muirhead. N. Y.: G. P. Putnam's Sons. Rev. by John Hyde Preston, VQ, 4, 1 (January), 155–160. Rev. by Henry James Forman, NYTBR (March 4), 15. [(For a reply to this criticism vide Edward Franklin Hauch, NYTBR (March 18) 41].

STERNHEIM. Drake, William: *Carl Sternheim.* CEW, 152–156.

STRANK, ERWIN. *Unheimliches Erlebnis.* Rev. by Kenneth C. Kaufman, BA, 2, 1 (January), 80 (BR).

THIESS, FRANK. *The Gateway to Life.* Tr. by H. T. Lowe-Porter. Rev. NR, LIII, 683 (January 4), 201 (BR). Rev. by Kenneth Burke, NYHTB (February 26), 7.

—— Drake, William: *Frank Thiess.* CEW, 157–163.

TIECK. Zeydel, E. H.: *The Relations of Ludwig Tieck and K. G. Carus* (with four unpublished letters). MLN, XLIII, 2 (February), 73–78.

—— Zeydel, Edwin H.: *Die ersten Beziehungen Ludwig Tiecks zu den Brüdern Schlegel.* JEGP, XXVII, 1 (January), 16–41. Subjects the treatment in Rudolf Haym's *Die romantische Schule* to a test and arrives at a number of differing conclusions.

TOLLER. *Hoppla-Wir leben!* Rev. by Marie Stehle, Drama, 18, 4 (January), 104.

WAGNER. *Letters of Richard Wagner.* Selected and edited by Wilhelm Altmann. Dutton. Rev. Bookman, LXVI, 6 (February), 685, 686 (BR).

—— *Tannhäuser.* Freely translated in poetic narrative form by T. W. Rolleston. N. Y.: Brentano's. Rev. by Arthur Herman, NYEPLR (January 7), 12.

WASSERMANN. *World's Ends.* Tr. by Lewis Galantière. N. Y.: Boni and Liveright. Rev. NR, LIV, 691 (February 29), 78. Rev. by Ruth Suckow, NYW (January 1), 8M. Rev. by Kenneth Burke, NYHTB (January 15), 2 . . . "As a whole, this book could not be included among Mr. Wassermann's more significant works." Rev. by Arthur Herman, NYEPLR (January 7), 12.

—— Drake, William: *Jakob Wassermann.* CEW, 214–221.

—— Aron, Albert, W.: *A Key to Jakob Wassermann.* GR, III, 1 (January), 46–54.

WEISKOPF. *Die Flucht nach Frankreich. Ein Soldat der Revolution. Tunsch.* Rev. by Ralph Goodman, BA, 2, 1 (January), 65 (BR).

Digitized by Google

WERFEL. *The Man who Conquered Death.* Tr. by Clifton P. Fadiman and William A. Drake. N. Y.: Simon & Schuster. Rev. SRL, IV, 24 (January 7), 502. . . . "the most implacable study of dissolution since Tolstoy's '*Death of Ivan Ilyitch*'." Rev. NR, LIII, 683 (January 4), 200 (BR).

—— Drake, William: *Franz Werfel.* CEW, 28–42.

WIELAND. Kurrelmeyer, W.: *Neue Wieland-Doppeldrucke.* MLN, XLIII, 1 (January), 1–11.

—— Kurrelmeyer, W.: *Doppeldrucke von Wielands "Deutschen Merkur".* MLN, XLIII, 2 (February), 91–94.

—— Kurrelmeyer, W.: *Doppeldrucke von Wielands "Auserlesenen Gedichten."* MLN, XLIII, 3 (March), 153–157.

ZAHN, ERNST. *Das zweite Leben.* Rev. BA, 2, 1 (January), 79 (BR).

ZOOZMANN, RICHARD. *Pflanzen-Legenden.* Rev. by Brother Leo, BA, 2, 1 (January), 81 (BR).

ZWEIG, STEFAN. *Conflicts.* Tr. by Eden and Cedar Paul. N. Y.: The Viking Press. Rev. by Alter Brody, Nation, 126, 3262 (January 11), 48, 49. Rev. NR, LIII, 683 (January 4), 200, 201.

Anthologies

The Oxford Book of German Verse, from the twelfth to the twentieth centuries, edited by H. G. Fiedler, with a Preface by Gerhart Hauptmann. Oxford: The Clarendon Press. Rev. CSM (March 31), 10. . . . "an anthology of national lyric poetry which, while fully representative, is in itself a work of art." Rev. by Otto Koischwitz, GQ, I, 2 (March), 95, 96.

Dutch

COUPERUS, LOUIS. *Nippon.* N. Y.: George H. Doran Company. Rev. by E. H. Vickers, SRL, IV, 31 (February 25), 628.

DRAAYER-DE-HAAS, ALBERTINE. *De Vlucht.* Rev. by Henriette Hendrix-Holst. NYTBR (January 15), 16.

GOGH-KAULBACH, ANNA VAN. *Het brandende hart.* Rev. by Henriette Hendrix-Holst, NYTBR (January 15), 16.

DE JONG, A. M. *Meryntje Gysen's jeugd.* Rev. by Henriette Hendrix-Holst, NYTBR (January 1), 15.

Danish

ANDERSEN. Reumert, Elith: *Hans Christian Andersen som han var.* Rev. CSM (Feb. 10), 15 (BR).

BRANDES. *Homer.* Übersetzung aus dem Dänischen von Erwin Magnus. Rev. by Kuno Francke, BA, 2, 1 (January), 70, 71 (BR).

MICHAELIS, KARIN. *Venture's End.* Tr. by Grace Isabel Colbron. N. Y.: Harcourt, Brace. ASR, XVI, 2 (February), 118 (BR). Rev. by Arthur Herman, NYEPLR (March 17), 12.

PALUDAN, JACOB. *Birds Around the Light.* Tr. by Grace Isabel Colbron. N. Y.: G. P. Putnam's Sons. Rev. NYS (March 31), 8.

Norwegian

BOJER, JOHAN. *Det nye tempel.* Rev. by Julius Moritzen, SRL, IV, 27 (January 28), 556.

DASS, PETTER. *Nordlands Trompet.* Rev. by George T. Flom, SS, X, 1 (February), 36, 37.

Digitized by Google

GRIEG, NORDAHL. *The Ship Sails On.* Tr. by A. G. Chater. ASR, XVI, 2 (February), 118 (BR).

IBSEN. Moses, Montrose J.: *Henrik Ibsen: Aet. 100.* NAR, 225, 3 (March), 339–347.

—— Le Gallienne, Eva: *Grim Ibsen Triumphs at his Centenary.* NYTimes Magazine (March 18), 3, 15.

—— Hansen, Harry, NYW (March 11), 10M.

—— Forster, E. M.: *Ibsen the Romantic.* NR, LIV, 695 (March), 186–188.

—— *A Retrospective Eye on Ibsen.* Theatre Arts, XII, 3 (March), 199–211.

—— *Ibsen—History or Fame?* Nation, 125, 3272 (March 21), 309.

RING, BARBRA. *The Tomboy Cousin.* Tr. by J. L. Ethel Aspinall. Rev. ASR, XVI, 2 (February), 118, 120 (BR).

RÖLVAAG, O. E. *Giants in the Earth.* Rev. by Harry Lorin Binsse, Commonweal, VII, 11 (January 18), 962.

—— Interview by Harry Saltpeter, NYW (February 26), 10M.

UNDSET. *The Axe.* Tr. by Arthur G. Chater. N. Y.: Alfred A. Knopf. Rev. by H. W. Boynton, NYS (February 4), 7. Rev. by George N. Shuster, Commonweal, VII, 16 (February 22), 1101, 1102. Rev. by Clifton P. Fadiman, NYEPLR (March 17), 12. Rev. BTBS (February 11), 2 (BR). Rev. NYTBR (February 5), 6. Rev. by Ruth Suckow, NYW (February 12), 10M. Rev. by Eugene Lohrke, NYHTB (February 12), 3.

—— Drake, William: *Sigrid Undset.* CEW, 72–79.

Swedish

PETERSON, M. S.: *A Swedish Miracle De Notre Dame.* SS, X, 1 (February), 1–13.

DIXELIUS. *The Son.* Tr. by Anna C. Settergren. N. Y.: E. P. Dutton & Co. Rev. Nation, 126, 3273 (March 28), 355 (BR). Rev. BTBS (March 24), 3 (BR). Rev. NYTBR (March 18), 29.

GEIJERSTAM. *Woman Power.* Tr. by Esther Rapp. American-Scandinavian Foundation. Rev. NYEPLR (March 24), 12 (BR).

KARLFELDT. Hösthorn. Rev. by Axel Johan Uppvall. SS, X, 1 (February), 31–35.

LAGERLÖF. *Charlotte Löwensköld.* Tr. by Velma Swanstson Howard. N. Y.: Doubleday, Page & Company. Rev. SRL, IV, 29 (February), 588. Rev. NR, LIII, 683 (January 4), 201 (BR).

—— *The General's Ring.* N. Y.: Doubleday, Doran and Company. Rev. by Eugene Lohrke, NYHTB (March 11), 7.

STRINDBERG. Palmblad, Harry V. E.: *Shakespere and Strindberg.* GR, III, 1 (January), 71–79.

IV. PEDAGOGICAL *

Shall German be Taught in Our High Schools? A Symposium. GQ, I, 2 (March), 53–67.

DECKER, W. C. *Tests and Examinations.* GQ, I, 2 (March), 74–80.

FIFE, ROBERT HERNDON. *Some New Paths in Teaching German.* GQ, I, 1 (January), 7–17.

Foreign Books at Low Cost. German Editions. MLJ, XII, 6 (March), 463, 464.

GRIEBSCH, MAX. *Foreign Language Teaching in Germany.* MLJ, XII, 5 (February), 391–394.

* This List does not include reviews of textbooks and annotated editions.

Digitized by Google

HAGBOLDT, PETER. *The Relative Importance of Grammar in a German Reading Course.* GQ, I, 1 (January), 18–21.

HÄMEL, ADALBERT. *The Spanish Movement in Germany.* MLJ, XII, 4 (January), 261–271.

JACKSON, EUGENE. *Adapting Teaching Methods to Pupil Material.* GQ, I, 2 (March), 81–93.

KLENZE, CAMILLO VON. *The American Association of Teachers of German.* GQ, I, 1 (January), 3–6.

KOISCHWITZ, OTTO. *Wölfflins Vergleichungsmethode und unser Deutsch-Unterricht.* MFDU, XX, 3 (March), 65–72.

MORGAN, B. Q. *Deutsche Gedenktage. A Calendar for the Language Club.* MLJ, XII, 6 (March), 431–439.

—— *Correspondence between American and German Students.* MFDU, XX, 3 (March), 76–80.

NOHL, HERMANN. *Zur deutschen Bildung. I. Deutsch, Geschichte, Philosophie.* Göttinger Studien zur Pädagogik, Heft 5. Rev. by Josef Wiehr, GR, III, 1 (January), 80–83.

QUADT, M. W. *Zur Aussprache des Deutschen im Unterricht.* MFDU, XX, 2 (February), 39–42. [For a reply vide Krause, Carl A.: MFDU, XX, 3 (March), 80, 81.]

RABE, HEINRICH. *Deutsch-englisches Satzlexikon der allgemeinen und wirtschaftlichen Sprache.* Rev. by C. H. Ibershoff, PQ, VII, 1 (January), 94–96.

SCHIRMER, MARIELE. *Bibliography of Articles on German Clubs.* MFDU, XX, 3 (March), 86–90.

SCHMIDT, ALFRED C. *Deutsche Rechtschreibung.* Rev. by Ernst Rose, BA, 2, 1 (January), 54 (BR).

WADEPUHL, WALTER. *German Idioms.* GQ, I, 2 (March), 68–73.

ZEYDEL, EDWIN H. *German Lyrics in the Classroom.* MFDU, XX, 3 (March), 72–76.

List of Periodicals Used and Abbreviations

(BR) = brief review

AM.....*American Mercury*, New York, N. Y.
ARR.....*American Review of Reviews*, New York, N. Y.
ASR.....*American Scandinavian Review*, New York, N. Y.
Atlantic Monthly, Boston, Mass.
Bookman, New York, N. Y.
BA.....*Books Abroad*, Norman, Oklahoma.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Mount Morris, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GQ.....*Germanic Quarterly*, New York, N. Y.
GR.....*Germanic Review*, New York, N. Y.
GBM.....*Golden Book Magazine*, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
JEGP.....*Journal for English and Germanic Philology*, Urbana, Ill.

Digitized by Google

LD.....*Literary Digest*, New York, N. Y.
LA.....*Living Age*, Boston, Mass.
Menorah Journal, New York, N. Y.
MLJ.....*Modern Language Journal*, Menasha, Wisconsin.
MLN.....*Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland.
MP.....*Modern Philology*, Chicago, Ill.
MFDU.....*Monatshefte für deutschen Unterricht*, Madison, Wisconsin.
Nation, New York, N. Y.
NR.....*New Republic*, New York, N. Y.
NAR.....*North American Review*, Concord, New Hampshire.
Open Court, Chicago, Ill.
Outlook, New York, N. Y.
PQ.....*Philological Quarterly*, Iowa City, Iowa.
Poetry, Chicago, Ill.
PMLA.....*Publications of the Modern Language Association*, New York, N. Y.
SRL.....*Saturday Review of Literature*, New York, N. Y.
SS.....*Scandinavian Studies*, Menasha, Wisconsin.
Scribner's, New York, N. Y.
SP.....*Studies in Philology*, Chapel Hill, North Carolina.
Theatre Arts Monthly, New York, N. Y.
VQR.....*Virginia Quarterly Review*, University, Va.
World's Work, Garden City, N. Y.
YR.....*Yale Review*, New Haven, Connecticut.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS.....*Boston Transcript Book Section*, Boston, Mass. (Wed. and Sat.)
CSM.....*Christian Science Monitor*, Boston, Mass. (Wed. and Fri.)
NYEPLR ..*New York Evening Post Literary Review*, New York, N. Y. (Saturdays.)
NYHTB ...*New York Herald and Tribune Books*, New York, N. Y. (Sundays.)
NYS.....*New York Sun*, New York, N. Y. (Saturdays.)
NYTBR....*New York Times Book Review*, New York, N. Y. (Sundays.)
NYW.....*New York World*, New York, N. Y. (Sundays.)

Books Indexed and Abbreviations

CEW.....Drake, William A. *Contemporary European Writers*. N. Y.: The John Day Company. 1928.

H. G. Wendt
New York University

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. III—OCTOBER, 1928—NO. 4

THE RELATION OF K. P. MORITZ'S *ANTON REISER* TO ROMANTICISM

BY EDWIN H. ZEYDEL

I

GERMAN literary historiography no longer permits a purely chronological method of approach. Whoever would seriously delineate great movements of thought in their complicated interrelations must to-day consider not only lines and planes—the sole media available to the old chronological point of view. He must resort to the devices which the new approach—the so-called "ideengeschichtliche Darstellung" of Korff and his school—affords; he must work with spheres and solids. For the science of literature has, in its larger purposes, transcended the vistas of plane geometry, two-dimensional space, and graduated to those of spherical geometry, three-dimensional space.

The difference in method between the old school and the new is patent. Lines and planes are formed by chronologically connected individual factors; spherical surfaces and solids embrace complexes which often do not directly touch at all. Hence the exponent of the old method studies one individual work and "movement" after another in juxtaposition; his modern successor looks at the whole complex as such *in toto,* but regards it repeatedly from various angles and many perspectives.

This new method emphasizes one great difficulty with which historians of literary "movements" have long been confronted, viz., the continual presence, side by side, of many different threads, most of them fitting into the woof of the "movement" prevailing at the time, but others straggling off and refusing to be forced into the

Digitized by Google

given pattern, representing rather the residua of the past or the precursors of the future. For that no great literary "movement" suddenly springs from the head of Jove is a platitude. Not only in taking account of this perplexing fact, but in venturing to offer a method for dealing with it, there lies one of the greatest assets of the new ideological method.

Doubtless one of the reasons for the present popularity of researches in German Romanticism, apart from the undeniable fact that Romanticism represents the first clear and perhaps the most complete and grandiose expression of the German *Volksseele,* is that it furnishes this new method of approach with so excellent a subject-matter. Never before had so many diverse threads been interwoven within a short period as when Aufklärung, Sturm und Drang, Klassik and Romantik, far from succeeding one another, existed and developed side by side within a brief span of years. To determine and trace the various threads belonging to each or several of these in common is a fascinating task, particularly so with regard to Romanticism, "die deutsche Bewegung," of all the most problematic and hardest to fix.

A brief survey of the philosophical background of these movements may throw some light upon their interrelation. It was Kant and Goethe who were chiefly responsible for the cultural heritage which was to fall to the lot of German Idealism. Kant's theories, as expounded in the *Kritik der Urteilskraft,* of the limitations of human reason in contradistinction to divine reason, were refuted in practice by the achievements and experiences of Goethe's own life. Thus German Idealism and its product the "deutsche Bewegung" began to develop, and a system of thought, that of Spinoza, was found ready-made, to fit it. Meanwhile the world of faith pure and simple was exemplified by another thinker, that strange intuitive spirit Jacobi. He is concerned about beauty in life more than about truth; he seeks light on his own innate reverence for God, and although opposing the mechanistic theory of Spinoza, he holds in the final analysis a pantheistic conception of the Deity and is thus a Spinozist. In a sense he stands between Kant and Goethe. He believes in faith as the prime element of all human knowledge and efficiency. Both his thought and his experience are guided by it. Yet at bottom he always remains, philosophically, a Rationalist, for

Digitized by Google

so long as personal culture and general culture are controlled from without by an absolute power, by a concept of authority, we have Rationalism. Not until we reach Herder does Irrationalism become a philosophical problem. For whereas Jacobi fashions a personal God out of the verve of his own heart, Herder seeks an historical and logical explanation for such a conception.[1] Here is the birth of a new philosophy of Irrationalism, ably treated by Alfred Baeumler in a recent work.[2]

Herder's Irrationalism, in contrast to Jacobi's moral Rationalism, had an historical background and under Spinoza's influence arrived at a philosophy of "Humanität." Through Herder, Hamann, Winckelmann and Lessing the movement then passed and finally, arriving at Fichte, Wilhelm von Humboldt and Schelling, blossomed forth into German Idealism and gave birth incidentally to a German philosophy of history and philosophy of art.

This cursory outline of the philosophical soil in which the literature of Aufklärung, Sturm und Drang, Klassik and Romantik throve and in a measure collided is intended to preface a study of that remarkable novel *Anton Reiser,* from the pen of a no less remarkable man, Karl Philipp Moritz. The purpose of the study is to discover where this work, written between 1783 and 1790, belongs in the history of thought and, more specifically, to show that it has certain elements and characteristics which stamp its author with an incipient Romantic *Denkform.*

[1] Cf. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,* I, 4. Buch, 6. Kapitel, Werke (Suphan) XIII, 163: "Und so siehet man auch, warum in allen Religionen der Erde mehr oder minder Menschenähnlichkeit Gottes habe stattfinden müssen, entweder, daß man den Menschen zu Gott erhob, oder den Vater der Welt zum Menschengebilde hinabzog. Eine höhere Gestalt als die unsere kennen wir nicht; und was den Menschen rühren und menschlich machen soll, muß menschlich gedacht und empfunden sein."

[2] *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft,* Halle, 1923 (Vol. I of the author's *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*). Cf. p. 5: "Das Irrationale wird im 18. Jahrhundert als philosophisches Problem empfunden. Von einem Problem des Irrationalen kann aber nur da die Rede sein, wo die *ratio* noch irgendwie in Geltung ist. Bewußtlosigkeit ist noch nicht Irrationalismus. . . . Die ganze philosophische Fruchtbarkeit des 18. Jahrhunderts beruht darauf, daß in ihm die entgegengesetzten Prinzipien zugleich sich entfalten; der Rationalismus erhielt sich in ungebrochener Kraft, während der Irrationalismus sich erhob; aus dem Widerstreit und der Versöhnung dieser Prinzipien ist die deutsche klassische Philosophie hervorgegangen."

Digitized by Google

He who applies himself to Moritz from the ideological point of view must realize how inadequate are the dictums of conventional historians of literature such as Max Koch, who calls *Reiser* "ein echtes Erzeugnis der Sturm- und Drangzeit." A few illustrations of this inadequacy are in point. Kant discovered the ideality of time. German Idealism, holding to this conception theoretically, is forced by the very dynamics of its problems to abandon the conception. The idea as such, it learned, must be born of the warmth and glow of feeling itself, thus opening the road whereby finite reason gains self-consciousness by striving for the infinite. We have here the essence of Fichte's epistemology as exemplified in his activism, which resolves everything into "Handlung." Time now appears as a relative historical element. Hegel puts this as follows: "Alles, was im Himmel und auf Erden geschieht—ewig geschieht,—das Leben Gottes und alles, was zeitlich getan wird, strebt nur danach hin, daß der Geist sich erkenne, sich sich selber gegenständlich mache, sich finde, für sich selber werde, sich mit sich zusammenschließe."[3] Translating this sentiment into terms of esthetics and literature, we get the philosophy of Moritz as expressed in *Reiser*. The hero is conceived as a poetic character who is to work out, according to the essential laws of his own inner nature, his natural destiny, or in Hegel's words "sich sich selber gegenständlich mache, sich finde, für sich selber werde, sich mit sich zusammenschließe." How this conception transcends that of Storm and Stress will be discussed below. Furthermore, when the Irrationalist wave spread through Herder, Winckelmann, Hamann and Lessing, becoming part and parcel of the Zeitgeist and of the new outlook on life, it affected Moritz too and served as the poetic idea which underlies Anton's character and gives it its fascination even to the readers of to-day.[4] And it is no accident that what is true of *Anton Reiser* is equally true of Goethe's autobiographical novel. Goethe, though enjoying an entirely different home environment, was exposed to the same atmosphere of thought as Moritz. As a living organism this atmosphere exercised its effect upon him. If we add that one of the hall-

[3] *Hegels Werke*, XIII, 363.

[4] I call attention to the great popularity of *Anton Reiser* in Germany during the past twenty years and to the quite recent translation of the novel into English by P. E. Matheson in "The World's Classics," London, Milford, 1926. The translation has been favorably received.

Digitized by Google

marks of the new Irrationalist view of life is an entirely novel conception and practice of individuality, that is individuality as an actual experience ("das Individualitäts-Erlebnis"), which manifests itself on the one hand in subjectivism, pietism, mysticism and originalism, and on the other in classicism, humanism and popularism, we introduce another compelling factor into the comparison.

Coming back now to the statement of the historians of literature that *Anton Reiser* is a genuine product of Storm and Stress, we shall consider it upon an even simpler basis, applying to it the elementary criteria of Storm and Stress, on the one hand, and of Romanticism on the other.

The basic characteristic of Storm and Stress, a revolt, is that it banishes reason for feeling alone. Romanticism, a system, banishes neither reason nor feeling; it fuses them into a doctrine. The Romanticists are "dichtende Gefühlsmenschen" who constantly analyse their feelings. Anton Reiser (Moritz) belongs to the latter type. The token of Storm and Stress was "Maßlosigkeit"; of Romanticism, "Unendlichkeit." Storm and Stress shows no development, no symbolism and a low form of historical consciousness. Romanticism, protean in its effect, is all development, symbolism, historicity and organization. Storm and Stress builds largely upon Rousseau[5] and Jacobi (Rationalism); Romanticism upon a metaphysical type of philosophy, Kant's reason, Shaftesbury's sensualism, the *Wissenschaftslehre* of Fichte, and the nature philosophy of Schelling (Irrationalism), as we have indicated. Storm and Stress is conditioned by time and space, Romanticism is absolutely timeless. Rousseau (and with him German Storm and Stress) stands abashed and perplexed before the cosmic riddle. The Romanticists feel at one with the Godhead. To Storm and Stress finally genius is an inexplicable phenomenon, a meteor uncontrolled and unfathomable; to Romanticism it is a phenomenon of the highest development and organization, the noblest exemplar of human perfectibility, always restrained and well guided, though not a conscious, purposeful force in the sense of Aufklärung.[6] In each of these respects, it seems to

[5] I do not mean to intimate that Rousseau was merely the "philosopher of feeling." To him "feeling" is already a correlate of tradition, historical continuity and reason. But Storm and Stress misunderstood him in this respect and hardly followed him here.

[6] For the ideas of Friedrich Schlegel, the theorist of Romanticism, on genius, see his *Jugendschriften*, II, 139, and *Athenäumsfragment*, 366.

Digitized by Google

the writer, Moritz is to be classed unequivocally as a forerunner of the Romanticists.[7]

Having glanced hastily at the general relation of Moritz to Storm and Stress and to Romanticism, we shall consider his relation to Friedrich Schlegel, the protagonist-to-be of Romanticism. The facts are given by Enders.[8] Personally the two men had much in common. Moritz was born in 1757 at Hameln (Hanover); Schlegel fifteen years later in the city of Hanover. Both were characterized by a certain dualism—a striving for the heights and a tendency toward physical laziness, though Moritz was more sentimental (even pathological) and not as self-confident as Friedrich. The latter was greatly influenced by what Enders calls Moritz's "beständige Erzwingung intensiver Beschäftigung und Auseinandersetzung mit seinen Gedanken" (p. 80). Another writer, Dessoir, calls this element in Moritz his Faustian nature, "die in das Unendliche strebende Seele, die Tendenz, in ein Höheres aufzugehen."[9]

Friedrich was well acquainted with all of Moritz's writings and assimilated them in his own peculiar way. In the *Beiträge zur Philosophie des Lebens* (2. Aufl., 1781) Moritz discusses his theories of activity, one of his favorite themes. He says that "die tätige Kraft in uns" must have an ultimate purpose and goal.[10] Later (p. 164) he shows that we must force ourselves to persevere in a given task, even when temptation bids us stop. An entire chapter is devoted to "Trägheit" (p. 41 ff.), and the motto occurs that quick decisions are best (p. 20). All this, Enders shows (p. 31), was important for Friedrich, especially the spirit of typification and generalization pervading it.

[7] Various writers, among them Enders (*Friedrich Schlegel*, Leipzig, 1913), Brüggemann (*Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment*, Jena, 1909), and Stöcker (*Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts*, Palästra XXVI) have suggested this fact. Cf. Kindermann, *J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik*, Wien and Leipzig, 1925, p. 326. Cf. also Eybisch, *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig, 1909, p. 163: "Kein Wunder, wenn er [*sc.* Moritz] . . . immer mehr von den Aufklärern zu den Romantikern hinrückte. Einzelne von ihnen haben ja bestimmende Anregungen von ihm empfangen, und überhaupt ist er nicht bloß zufällig, sondern als ein Vorläufer und Vorbereiter ihnen in vielem Sinne verwandt." But beyond such general hints no writer on Moritz has gone.

[8] *Op. cit.* Cf. especially pp. 80–108.

[9] M. Dessoir, *K. P. Moritz als Ästhetiker*, Berlin, 1889, p. 34.

[10] P. 60. Cf. also p. 15.

Digitized by Google

Moreover in his "Götterlehre" (p. 41) Moritz deals allegorically with Hercules in a manner quite similar to that which Friedrich later applied in "Herkules Musagetes."

With *Anton Reiser,* it may be said, both Schlegels were particularly well acquainted. The novel began to appear when Friedrich had reached the impressionable age of thirteen, and, full of local Hanoverian allusions, it soon came to be regarded as the personal "Schlüsselroman" of every Hanoverian.[11]

Friedrich Schlegel's famous novellistic fragment *Lucinde* contains some striking parallels to Moritz's *Denkwürdigkeiten*[12] so far as love and the relation of the sexes are concerned. Here Friedrich found chapters on "Weibliche Liebe," "Weibliche Verschlagenheit" and "Weibliche Schönheit" and discussions which must have given him many suggestions for his own effort.

But if we would find the strongest reaction in Friedrich to the philosophy of Moritz, we must refer to the latter's *Über die bildende Nachahmung des Schönen,* in which he engaged in a pathetic struggle for his own clarification as a creative artist—a struggle which Friedrich too was destined to experience. In this work, as in all his esthetic writings, Moritz sought a generally valid principle of perfection ("Vervollkommnung") and the ways and means of "moralische Bildung in sich hinein." Already in the *Tagebuch eines Geistersehers* he had proclaimed (p. 48): "Dein großer Plan sei, täglich auf deine innere Verollkommnung hinzuarbeiten; nicht Glückseligkeit von außen in dich hineinzuzwingen, sondern aus dir selbst um dich her zu verbreiten." Continuing, he had declared that it must be our goal to produce a perfect specimen of humanity, "daß die vollkommene Natur sich in ihm spiegeln kann." Now in his *Nachahmung* Moritz develops these thoughts. He says (p. 31, Auerbach ed., *Literaturdenkmale,* 31): "Die Menschengattung aber muß sich heben, weil sie den Endzweck ihres Daseins nicht mehr außer sich, sondern in sich hat; und also auch durch die Entwicklung aller in ihr schlummernden Kräfte, bis zur Empfindung und Hervorbringung des Schönen, sich in sich selber vollenden muß." Also (p. 7): "Die eigentliche Nachahmung des Schönen unterscheidet sich

[11] See Enders, *op. cit.,* pp. 82, 159, 160 and 161.

[12] *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen,* hrsg. v. K. Ph. Moritz und C. F. Pockeles, Berlin, 1787. See Enders, p. 118.

Digitized by Google

also zuerst von der moralischen Nachahmung des Guten und Edlen dadurch, daß sie, ihrer Natur nach, streben muß, nicht wie diese, in sich hinein, sondern aus sich heraus zu bilden." This theoretical distinction is of the greatest importance for Friedrich Schlegel's own ideas on imitation and originality.

No less essential for Friedrich's development is Moritz's idea of "Tatkraft" as developed in the *Nachahmung,* for example on p. 24. "Tatkraft" (or, as he calls it, "die tätige Kraft") is for Moritz the psychic basis of all human creativeness, more comprehensive than "Denkkraft," or imagination, and "[trägt] die ersten Anlässe, stets sie aus sich herausspinnend, in sich." It embraces the whole of nature and reflects the entire universe. When highly developed in a person, it tends to propagate itself *ad infinitum* and ultimately, in a genius, it becomes "Bildungskraft," the capacity to transfer this totality of the universe (reflected in "Tatkraft") from itself to some outside object, for instance to a work of art. We are reminded of Friedrich's ideas of "Zentrum" and "Organisation."

Friedrich's well-known "Objektivierungswut" found inspiration and strong support in Moritz's *Nachahmung.* Moritz demands (p. 28 ff.) as his ideal an objective-intuitive poet (Goethe?) and rejects theoretically every ulterior motive in art, even allegory. Practically even he himself did not observe this, of course. The highest work of art, he predicates, should have no goal or purpose at all, but should merely imitate unconsciously a unity which it divines by intuition. In other words, the unity of the object is replaced by that of the artist. All of which is taken up by Friedrich, particularly in his essay *Über das Studium der griechischen Poesie,* and in some form made an integral part of his doctrine.

Summing up, we may say that Moritz through his philosophy of life furnished Friedrich the means in his struggle for objectivity and through his *Nachahmung des Schönen* inspired him with basic points of his doctrine, among them the metaphysical idea of "Organisation," [18] the conception of antiquity as representing objective perfection, and in part the ideas of "Universum," "Allegorie," "Tatkraft," "Intuition," "Bildung" and even "Zentrum." Probably too Moritz's low estimation of women served to strengthen Friedrich's ideal of "Männerfreundschaft." If, on the other hand, Fried-

[18] Cf. Enders, *op. cit.,* p. 356.

Digitized by Google

rich, in conscious opposition to Moritz, defended the modern (sentimental) artist as being "charakteristisch" and "interessant," there lies in this very opposition an indication of Moritz's influence upon him.

We must glance also at the influence of Moritz, especially in his *Nachahmung,* upon the art-views of the Romanticists, a subject which Oskar Walzel has discussed very illuminatingly.[14] The genesis of the Romantic outlook upon art is part and parcel of the history of the struggle against the imitation of nature in art—a struggle which may be traced in German literature from Mendelssohn on. The Aufklärung in its typical aspects still demanded that the artist should adhere closely to nature. Thus J. G. Sulzer in his *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* sub "Natur," says:

"Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Wirkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. . . . Das Verfahren der Natur ist . . . die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. . . . Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders sein, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen werden." [15]

But Moritz in his *Nachahmung* makes the art process an inward one, as we have seen. With him "das Zentrum" plays a part in esthetics in connection with "die innere Form." He approaches the idea that art proclaims a supersensual world in signs and language familiar to us; that the plastic arts have an advantage over words by making the supersensual comprehensible; that the artist and his work are a reflection of the infinite. Turning now to Wackenroder, we find in the *Herzensergießungen* these same sentiments, not only with respect to the plastic arts but also in regard to music. And in Schelling, after his adoption of the system of transcendental idealism, we detect identical views, which go so far as to depict the universe as the art-work of the highest artist. Particular attention is called in this connection to Schelling's address "Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur."

[14] "Die Sprache der Kunst," in *Jahrb. der Goethe-Gesellschaft,* I (1913), pp. 3–62.

[15] J. G. Sulzer, *op. cit.,* 3. Teil, 2. Aufl., Leipzig, 1793, p. 507.

Digitized by Google

From where now, it may be asked, did Schelling derive these views, which through Wackenroder and him became so closely identified with Romantic art theory? I would answer with Walzel that in part they may come from Caroline and the other Romanticists, but that in the final analysis Goethe and ultimately Moritz were responsible for them, Goethe through his essays on art published after the Italian journey in the *Teutscher Merkur,* and Moritz by directly inspiring Goethe through his *Nachahmung.*

II

We shall now consider the novel *Anton Reiser* in detail.

Anton Reiser is the son of a separatist, quietist father who believes in the annihilation of all egoism and self-love, and in a complete absorption in God. His pious mother, on the contrary, is consecrated to a Christianity of good works and despises quietism. It is but natural that continual friction should exist between the two parents and serve to make the boy's home life miserable. As a theme and *Leitmotif* for the hero's character these circumstances are important enough, but they become still more so when we consider that Moritz is here describing the conditions actually prevailing in his own parental home. For although not every touch and trait in the novel is autobiographical and some of it is exaggerated and not even straightforward, the sum total of events and impressions conveyed certainly has an autobiographical background.[16] It is his father in this case whom Moritz has delineated with the greater detail and care. A man of utter inactivity outwardly, he is nevertheless narrow, intolerant and basically cruel—a religious fanatic of a peculiar stamp. But the salient factor from our point of view, aside from the fact that this unhappy domestic situation made the perhaps scrofulous boy introspective from the very start and intensified his inner life ("Intensivierung des Lebens"), is the consideration that the father's religion, so influential upon his son's early development, is of a *personal* nature. One is reminded of Erasmus von Hardenberg, the father of Novalis, who contrary to the current belief that he was a gruff, soldier-like man with no marked religious life, had a

[16] For an exhaustive and illuminating study of the relations of the author Moritz and his life to the novel-hero Anton Reiser and the events of the novel, the reader is referred to the work of Hugo Eybisch mentioned above in Note 7.

Digitized by Google

rich personal religious experience. The elder Hardenberg entered upon this after the death of his wife, when he read the English Methodist Doddridge, surrendered himself to God "auf recht solenne Weise" by means of a written document, and then became a true devotee of Zinzendorf and the Herrnhuter with their personal relation to the Savior. Hence with Novalis, with his "magic idealism" and personal religion, it was a case of like father like son. And in the case of Moritz the situation was the same, so far as his personal religious focalization is concerned. This point can not be overlooked with respect to Moritz's relation to Romanticism. Incidentally, attention is also called to the fact that Moritz himself became a protégé of the Herrnhuter in 1777 [17] (though an insincere one), a point which makes the comparison with Novalis closer.

In the preface to the first part of *Anton Reiser* we read: "Auch wird man in einem Buche, welches vorzüglich die innere Geschichte des Menschen schildern soll, keine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erwarten; denn es soll die vorstellende Kraft nicht verteilen, sondern sie zusammendrängen und den Blick der Seele in sich selber schärfen." [18] The preceding discussion of Moritz's philosophy and esthetic ideas in connection with their relation to Friedrich Schlegel makes clear the significance of the phrases "die innere Geschichte des Menschen" and "den Blick der Seele in sich selber schärfen." It need hardly be pointed out, moreover, that in the sense in which Moritz uses them in this place they were part and parcel of German philosophical idealism and through Moritz < Schlegel became distinct criteria of German Romanticism. Even a casual reference to the "Psychologische Fragmente" of Novalis will furnish substantiation of this, for these ideas constitute the basic motif of Novalis' reasoning in these fragments. A reading of the entire group (Nos. 454–684) will furnish the general cumulative evidence. Specifically we shall quote but three passages:

No. 455. "Sonderbar, daß das Innere der Menschen bisher nur so dürftig betrachtet und so geistlos behandelt worden ist." [19]

[17] See Eybisch, *op. cit.*, p. 70.

[18] P. 3 of the critical edition by Ludwig Geiger, published as No. 23 of Seuffert's *Deutsche Literaturdenkmale* and quoted hereafter as G, with page number.

[19] *Novalis' Werke*, in vier Teilen. Hrsg. von Hermann Friedemann. Bong edition. 3. Teil, no date, p. 100.

Digitized by Google

No. 457 (p. 101): "Die innere Welt ist gleichsam mehr mein als die äußere. Sie ist so innig, so heimlich. Man möchte ganz in ihr leben. Sie ist so vaterländisch."

No. 465 (p. 102): "Wie der Körper mit der Welt in Verbindung steht, so die Seele mit dem Geiste. Beide Bahnen laufen vom Menschen aus und endigen in Gott."

It should be noted too that Moritz styles his novel "ein psychologischer Roman," conceiving psychology in the same sense as Novalis does.

Attention is also called incidentally to the following from the preface of Reiser: "aber wenigstens wird doch vorzüglich in pädagogischer Rücksicht das Bestreben nie ganz unnütz sein, die Aufmerksamkeit des Menschen mehr auf den Menschen selbst zu heften, und ihm sein individuelles Dasein wichtiger zu machen" (G 3). The pedagogical interest here displayed is one which is frequent in Moritz. It is a precipitate of the author's impressions gained upon a visit to Basedow's Philanthropin at Dessau (1778). Of more importance for our purposes is the keynote of individualism here sounded. It marks a deep-rooted trend of the time but is not necessarily to be taken merely as a trait of Storm and Stress. In fact it has been shown that the spirit of individualism manifests itself during the eighteenth century in two forms.[20] It may be either a stormy, passionate feeling of "what I am"—a more or less clear consciousness of the mental depths of my ego—or it may assert itself and give itself objective expression by means of more dispassionate feeling, thus transforming itself into an ideal to which man may pin his most ardent hope and yearning. The former is the Storm and Stress type, but it is not Moritz's. He must certainly, as we shall see, be classified under the latter type, which is also characteristic of Romanticism.

We come now to Reiser's attitude toward nature. The first impression of nature which he got was through conventional scenes, such as are common in his Hanoverian home: an impression of meadows; grain fields extending along gently sloping hills and fringed on top by verdant bushes; a "blue mountain" with individ-

[20] See the penetrating study of Hermann Schmalenbach, *Individualität und Individualismus*, in "Kant-Studien," XXIV (1920), 365 ff. See also the discussion of "Individualitäts-Erlebnis" above, where these two forms were characterized by subjectivism, etc., on the one hand, and classicism, etc., on the other (p. 299).

Digitized by Google

ual shrubs and trees at its foot casting their shadows over the green grass and getting denser toward the summit (G 10). Such scenes, Moritz adds, " mischen sich noch immer unter seine angenehmsten Gedanken und machen gleichsam die Grundlage aller der täuschenden Bilder aus, die oft seine Phantasie sich vormalt." While it is impossible at this early stage of Reiser's development to place one's finger upon any strongly marked characteristics of his feeling for nature, yet it is clear in which direction he is veering. It was Tieck who in his pantheism looked upon nature as a mirror in which man was reflected, and who saw in nature the symbol of his own inner self.[21] So too we are justified in speaking of young Reiser's " Verinnerlichung der Natur." Nature becomes the mainspring of his imaginative processes (" die Grundlage . . . der täuschenden Bilder . . die . . . seine Phantasie sich vormalt ") ; nature, which serves to " delight his soul," serves at the same time to " melt it into sadness." Somewhat later when Reiser is at school, nature begins to exercise a more potent influence upon him. His trip home at Easter through forest and meadow inspires his imagination to conceive poems, dramas and novels. As his physical view broadens, his mental horizon, his imagination, also grows apace (G 160), and " an die Aussicht in eine neue Gegend knüpfte sich immer gern eine neue Aussicht in das Leben " (G 347). He assumes a passive attitude toward nature so as to enjoy it the more (G 349). He looks upon the out-of-doors as his own genuine home (G 248–9, 259) and writes his poetry there (G 267). His ideas (G 261), poetry (G 272, 279) and imagination (G 280) are inspired and clarified by contact with nature. Nature, combined with his reading, serves to make life appear " in einem romantisch bezaubernden Lichte " (G 254). A chain of successive hills and valleys (G 310, 380) and the view over the gardens of Erfurt (G 400) are " romantisch." Reiser's reaction to nature dwells upon individualism. The individuality of single trees in a group arrests his attention more than once (G 255, 256, 311).

In reacting to nature primarily through his imaginative faculties, Moritz is on the road which was soon to be traveled by the Romanticists, who approached nature indirectly through symbolism. Moritz

[21] See Erna Görte, *Der junge Tieck und die Aufklärung* (" Germanistische Studien," 45), Berlin, 1926, p. 33 ff.

Digitized by Google

has reached one of the first phases of a problem which agitates all German Romanticism, namely the relation of nature to history and experience.

The yearning for love and for the true friendship of men is common to the whole sentimental age into which Moritz's life falls. In Reiser it is as strong as would be expected. "Er fühlte auf das innigste das Bedürfnis der Freundschaft von seines Gleichen: und oft wenn er einen Knaben von seinem Alter sahe, hing seine ganze Seele an ihm, und er hätte alles drum gegeben, sein Freund zu werden" (G 11). Later in the practice-school the feeling gets a new impetus, and his "Sehnsucht nach Umgang" centers upon one of the teachers (G 96–7). But it is not typical of the sentimental age to reason about the why and wherefore of this yearning for friendship, as Moritz does: "Woher mochte wohl dieses sehnliche Verlangen nach einer liebreichen Behandlung bei ihm entstehen, da er doch derselben nie gewohnt gewesen war und also kaum einige Begriffe davon haben konnte?" (G 10–11). And when as a hat-maker's apprentice Anton works with his fellow apprentice in the subterranean drying-room, they feel "durch das Abgesonderte, Stille und Schauerliche dieses dunklen Gewölbes so fest zusammengeschlossen, daß ihre Herzen oft in wechselseitigen Ergießungen der Freundschaft überströmten. Hier entdeckten sie sich die innersten Gedanken ihrer Seele" (G 62). Apart from sentimentalism pure and simple this borders upon the idea of "Männerfreundschaft" as a cult, so prominent in the Romantic theory of Friedrich Schlegel [22] and in the practice of Tieck and Wackenroder.

Yet the joy of solitude, characteristic of another Romantic mood, is also strong in Reiser (G 144, 173–4, 177, 203, 220). He is happy in loneliness (243) even after he has found a friend (248,

[22] Cf. Enders, *op. cit.*, pp. 123 and 140 ff. See also Moritz in his *Philosophie des Lebens*, p. 141: "Wie ich noch ein Knabe war, dachte ich zuweilen über meine künftige Bestimmung in der Welt nach—und da war es immer, als ob mir mein eigenes kleines Dasein zu wenig wäre, um mein ganzes Interesse zu beschäftigen; dann verlor ich mich oft in süßen Träumen, dachte mir einen Kreis von Menschen um mich her, die so genau mit mir vereinigt wären, daß sie sich gleichsam in mein Dasein verwebten, und dann noch einen Kreis von Menschen, und das ging immer weiter bis auf die Tiere und Pflanzen und alle leblosen Geschöpfe. Dies alles wünschte ich so in den Kreis meines Daseins zu ziehen, mit diesem allen nur ein Wesen auszumachen." Moritz in this passage, like Schlegel, looks upon friendship as a means of achieving "Totalität."

Digitized by Google

418). Solitude helps to mellow his character as well as his poetry (272, 310).

A study of young Reiser's imaginative experiences is also valuable. His introspective life is early developed to an unusual extent by his unhappy home life and by physical disability. The parallelism with Novalis[23] suggests itself. Both experience an "Intensivierung des Lebens" through illness. In Reiser's case this occurs very early in life: "So ward er schon früh aus der natürlichen Kinderwelt in eine unnatürliche idealische Welt verdrängt, wo sein Geist für tausend Freuden des Lebens verstimmt wurde, die andre mit voller Seele genießen können" (G 13). In the case of Novalis it was partly acquired through the circumstances of his life and, in its philosophical aspects, partly the result of his reading of Schelling's *Ideen zu einer Philosophie der Natur* in 1797. Starting with the unity of "Geist" and "Natur," Novalis conceived nature symbolically. The seat of illness he found in "Sensibilität," which was to him a prerequisite of free will in relation to the external world. One-sided development of "Sensibilität" then led him to quietism—the highest evolutionary step, to his mind. And glorification of "Sensibilität" made him an enthusiast of pain and in turn instilled into him the "Todessehnsucht."[24]

Books become Reiser's all, and the Biblical heroes seem real (G 14). Reading actually transports him into a fictitious world of imagination. His indiscriminate, voracious reading at school (174 ff.) remind one of Tieck's similar experiences. Bookish events seem sadder than real misfortunes (193). For a while he believes literally in Greek mythology (21). His literal-mindedness exercises itself even on the figures of speech used by his mother (28–29). His dreams seem so real that it occurs to him "daß er wohl auch am hellen Tage träume, und die Leute um ihn her, nebst allem, was er sahe, Geschöpfe seiner Einbildungskraft sein könnten" (32). A

[23] Cf. Novalis' "Medizinische Fragmente," No. 1622, Friedemann, IV, p. 56: "Krankheiten sind gewiß ein höchst wichtiger Gegenstand der Menschheit, da ihrer so unzählige sind und jeder Mensch soviel mit ihnen zu kämpfen hat. Noch kennen wir sehr unvollkommen die Kunst, sie zu benutzen. Wahrscheinlich sind sie der interessanteste Reiz und Stoff unseres Nachdenkens und unserer Tätigkeit. Hier lassen sich gewiß unendliche Früchte ernten, besonders, wie mich dünkt, im intellektuellen Felde, im Gebiete der Moral, Religion und Gott weiß in welchem wunderbaren Gebiete noch."

[24] See Hüber's "Studien zu Novalis," *Euphorion*, Ergh. 4, 90 ff.

Digitized by Google

passage on pp. 77–78, where Moritz argues and illustrates the point that particularly in childhood all ideas should be associated with the concept of place because in the early stages of life we can not always distinguish between dreams and reality, is also pertinent. During his miserable apprenticeship at the hatmaker's, Anton's imagination serves him as his greatest comfort (46, 61), as it does also later during his school days (128, 169, 170). He even looks upon it as an opiate (191). To escape intruders into his realm of phantasy, he imagines himself non-existent and is thus rid of all annoyance (292). So vividly does he imagine himself in the place of an aged woman who has never left her native village that he is relieved when he has shaken off the thought (345). Falsehoods which he invents about himself take a strong hold upon him (384–5, 393). Memories seem more vivid than present realities (399). His imagination gives mere conventionalities the glamor of novelty and dignity (351). A wretched room becomes a temple (48); even inanimate objects are endowed with life. In reading Engelbrecht's fantastic description of heaven and hell he is even able to divorce his imagination entirely from his reason: " wenigstens wurde doch seine Einbildungskraft dadurch beschäftigt,—sein Verstand blieb gleichsam neutral dabei,—er glaubte es weder, noch zweifelte er daran; er stellte sich das alles bloß lebhaft vor " (85). He is conscious of a marked dualism caused by the clashing of his introspective life and his external existence (216). This struggle is continually going on in his soul (340, 346, 368).

We need but consider these facts in connection with Fichte's philosophy to see how closely they are related to German Idealism. In contemplating the relation of man to the universe, Fichte predicates a " Welt-Ich " and an " Einzel-Ich," the former being man magnified into a cosmic entity. Their relationship forms the bridge from the one to the other. Man partakes of the cosmic fact of life and thereby leads a higher universal existence. This is what Reiser (Moritz) does subconsciously through his imagination. The Romanticists follow exactly the same line. Compare Novalis, " Philosophische Fragmente," No. 243:

" Wir müssen suchen eine innere Welt zu schaffen, die eigentlicher Pendant der äußern Welt ist, die, indem sie ihr auf allen Punkten bestimmt entgegengesetzt wird, unsere Freiheit immer mehr erwei-

Digitized by Google

tert. Denn unsere Freiheit geht notwendig von Bestimmung aus. Je mehr wir uns unsrer Bestimmungen entledigen, desto freier werden wir. Alle Bestimmungen gehn aus uns heraus, wir schaffen eine Welt aus uns heraus und werden damit immer freier, da Freiheit nur im Gegensatze einer Welt denkbar ist. Je mehr wir bestimmen, aus uns heraus legen, desto freier, substantieller werden wir, wir legen gleichsam das Beiwesen immer mehr ab und nähern uns dem durchaus reinen, einfachen Wesen unseres Ich." [25]

Furthermore Novalis, like Moritz, considers reality primarily as psychic experience. He says in his *Philosophische Fragmente* No. 247 (*ibid.*, III, p. 68): "Das echte Denken erscheint wie ein Machen und ist auch solches." The "Enthusiasmus der Imagination" which Kindermann calls a Romantic trait in Lenz is quite strong in Moritz, who says that Reiser's overwrought imagination is due to "Idealismus, wozu er sich schon natürlich neigte, und worin er durch die philosophischen Systeme . . . sich noch mehr bestärkt fand. Und auf diesem bodenlosen Ufer fand er nun keinen Platz, wo sein Fuß ruhen konnte. Angstvolles Streben und Unruhe verfolgten ihn auf jedem Schritte" [26] (429–30).

The individual is pictured by Moritz as a solitary entity, insignificant in comparison with the "Menschen- und Seelenmasse" of humanity as a whole (G 231). He says: "man ist unter so vielen Tausenden, die sind und gewesen sind, nur einer" (229). The same idea is found in Tieck's *Lovell*.[27] The thought that man can not flee from himself oppresses Reiser (G 234, 258), though he regards himself as a miniature of heaven and earth (260). He contemplates the possibility of transcending one's ego (236, 443) and of penetrating into the "atmosphere" or personality of other individuals (229, 346), or even of animals (231).[28] "Die Idee der Körperlichkeit" shocks him (258).

As a student Reiser is initiated into the meaning of *Totalität*. "Indem er einen Blick auf das Ganze des menschlichen Lebens warf, lernte er zuerst das Große im Leben von dessen Detail unterscheiden" (243). Later Moritz says: "Das Einzelne, Abgerissene und Zerstückte in seinem Dasein war es immer, was ihm Verdruß

[25] Friedemann, III, p. 67.

[26] Tieck's *William Lovell* contains a similar thought. Cf. F. Wüstling, *Tiecks William Lovell*, Halle, 1912 ("Bausteine," VII), p. 158.

[27] *Ibid.*

[28] See the passage from *Philosophie des Lebens* quoted above in Note 22.

Digitized by Google

und Ekel erweckte" (400). Hence Reiser is happiest when his thoughts transcend the moment.[29] Consequently Reiser's thought and poetry now center upon broad concepts such as World, Life, God, Existence (262). Smallness, he feels, produces emptiness, emptiness makes for sadness, and infinite emptiness is tantamount to annihilation (328). Hence it is natural that he should subordinate even his broadest concepts of "Alles" and "Sein" to a metaphysical concept transcending reason. Tieck's *Lovell* contains the identical thought (Wüstling, *loc. cit.*). It is also natural that even in an hour of glory Reiser should assert the vanity of life and of human affairs (284) and find this confirmed by Young's *Night Thoughts* (227); and that like William Lovell (Wüstling, *loc. cit.*), he should compare life with a desert (G 238) and, as Balder does in *Lovell* (Wüstling, *loc. cit.*), with a marionette theatre (G 258). As a true Romanticist Reiser is oppressed by the humdrum, prosaic nature of normal living and by "das Immerwiederkehrende in den sinnlichen Eindrücken" (400). "Eine gänzliche Leerheit der Seele" (418) is the greatest bane to him.[30]

Reiser's first impressions of death are as of something ridiculous (G 13). A trifle later, after the death of his little sister, he is impressed by the enigma of death (29–30). But when he begins to conceive death as complete annihilation (31), fear develops. And when he thinks his master has had a premonition of his own (Anton's) death (73), his fear grows and tortures him (75–6). But by overcoming these fears he feels "eine solche Heiterkeit der Seele, daß er sich oft schon im Himmel glaubte und sich nun manchmal den Tod wünschte, ehe er wieder von diesem guten Wege abkommen möchte" (74). After the realization of an event to which he has long looked forward, he hopes for death (283). Thus he reaches unconsciously the attitude of Novalis, who says in the "Magische Fragmente" (Nos. 1768 and 1769):

"Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsers Lebens. Der Tod ist—das Leben.—Durch den Tod wird das Leben verstärkt.

"Der Tod ist eine Selbstbesiegung,—die, wie alle Selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz verschafft."[31]

[29] This thought is also in Tieck's *Lovell*. Cf. Wüstling, *op. cit.*, p. 158.

[30] In Tieck's *Lovell* the same thought occurs. Cf. Wüstling, *loc. cit.*

[31] Friedemann, *op. cit.*, IV, p. 80.

Digitized by Google

The direct communication of Novalis' father with God was mentioned above as illustrating his personal religious experience—an experience similar to that which Novalis constantly had and which became an integral part of his magical idealism. Reiser's early religious feeling is of the identical type. He converses with God as with an equal (G 18–19). He pretends that he is carrying Jesus about in a wheelbarrow and considers it "Gottesdienst" (20–21). And he writes prayers to God, describing his state of mind (85), quite as the father of Novalis surrendered himself to God by means of a written document. Later he yearns to get back to this relation (155). Compare also the similar naïve religious views of Waterloo and William in Tieck's *Lovell.* We have noted above that for a while Reiser believed literally in Greek mythology, preferring it even to Christianity. At one stage he attempted a synthesis of the two: "Er suchte also, welches ihm allein übrig blieb, die verschiedenen Systeme, so gut er konnte, in seinem Kopfe zu vereinigen, und auf die Weise die Bibel mit dem Telemach, das Leben der Altväter mit der Acerra philologica, und die heidnische Welt mit der christlichen zusammen zu schmelzen" (22). We must bear in mind that Romanticism too—in Friedrich Schlegel—proceeded from Greek antiquity to Christianity, and we recall the synthesis of the two systems as symbolized in Hölderlin's "Brot und Wein."[32] We should note too the esthetic factor in Moritz's early religious experience and its parallel in the religious feeling of early Romanticism. Like Tieck, Reiser is visited by "dark forebodings." Seeing a house afire, he hopes that the blaze may continue. At first glance this appears to be merely a normal child's wish, but Moritz explains: "Dieser Wunsch hatte nichts weniger als Schadenfreude zum Grunde, sondern entstand aus einer dunklen Ahndung von großen Veränderungen, Auswanderungen und Revolutionen, wo alle Dinge eine ganz andre Gestalt bekommen, und die bisherige Einförmigkeit aufhören würde" (24).

In a nature passage already quoted from p. 19 we noticed how a

[32] See Georg Stefansky, *Das hellenisch-deutsche Weltbild,* Bonn, 1925, p. 154: "Brot und Wein, beides Früchte der von den Griechen vergöttlichten Natur, sind die 'Symbole' des christlichen Abendmahls geworden. Indem durch ihren Genuß der Christ mit Gott sich vereinigt, vereinigt er sich mit der Natur. In der Tiefe dieses Gedankens ist das hellenisch-christliche Glaubensideal zusammengeschlossen."

Digitized by Google

scene saddened him, "partly through expectation of the great things" which were to happen to him. Again like Tieck, Reiser experienced sensations of horror from earliest childhood:

"Aber von seinem zweiten und dritten Jahre an erinnert er sich auch der höllischen Qualen, die ihm die Märchen seiner Mutter und seiner Base im Wachen und im Schlafe machten: wenn er bald im Traume lauter Bekannte um sich her sahe, die ihn plötzlich mit scheußlich verwandelten Gesichtern anbleckten, bald eine hohe düstre Stiege hinaufstieg, und eine grauenvolle Gestalt ihm die Rückkehr verwehrte, oder gar der Teufel bald wie ein fleckigtes Huhn, bald wie ein schwarzes Tuch an der Wand ihm erschien" (28).

Tieck's demonism finds a parallel here. Young Reiser delights also in toying with his own feelings and emotions. He gets pleasure from feeling slighted (G 27); he tries to persuade others as well as himself that an injustice has been done him (31); he becomes mischievous intentionally (40–41); and he repeatedly experiences the "joy of grief" (96, 191, 290). In a sense this is a peculiarity of the sentimental age. The sources from which it springs in Reiser (Moritz) however will be found different from those which impell sentimentalism, for Reiser is definitely opposed to false sentimentality (415), though at times a victim of it. With him, this tendency is not altogether a borrowed fashion or an external affectation; partly it is due to conceit and introspection, partly it arises from something which borders upon Romantic irony and partakes of the yearning for transcendental experience and transfiguration of everyday life.

There are no concrete cases of Romantic irony in *Anton Reiser*, though, as we shall see, the novel contains "Ironie" in Brüggemann's sense, and Kindermann [33] finds in it "das Spannungsmoment der Ironie" because of the hero's inability to harmonize "das imaginäre Erlebnis" and "das Wirklichkeitsleben." But in an earlier work, the drama *Blunt oder der Gast*, which antedates the earliest part of *Anton Reiser* by five years, Moritz introduces a clear instance of Romantic irony. The work appeared first (1780) as a fragment with two endings, one tragic and the other happy; a year later it was reprinted as a finished product with a single happy ending. It is the fragment which interests us. After the unhappy ending,

[33] *Op. cit.*, p. 276.

Digitized by Google

Moritz, the author, himself intervenes in the action as a *deus ex machina* and invokes "Phantasie," who steps in and turns back time to the moment preceding the catastrophe. Thereupon the play begins again at that point and is brought to a happy conclusion. Jakob Minor has shown [84] that this curious work can not be called a precursor of the fate drama. It anticipates Romantic irony in a most striking manner and reveals once more the Romantic stamp of Moritz's mind.

Enders, as we have noted, shows that Friedrich Schlegel got suggestions for his ideas of "Zentrum," "Organisation" and "Totalität" directly from Moritz. The following passage from *Reiser* is important in this connection:

"nun [after reading *Insel Felsenburg*] gingen eine Zeitlang seine Ideen auf nichts geringers, als einmal eine große Rolle in der Welt zu spielen, und erst einen kleinen, denn immer größern Zirkel von Menschen um sich her zu ziehen, von welchen er der Mittelpunkt wäre; dies erstreckte sich immer weiter, und seine ausschweifende Einbildungskraft ließ ihn endlich sogar Tiere, Pflanzen, und leblose Kreaturen, kurz alles, was ihn umgab, mit in die Sphäre seines Daseins hineinziehen, und alles mußte sich um ihn, als den einzigen Mittelpunkt, umher bewegen, bis ihm schwindelte" (G 27).

This bears a striking resemblance to what Moritz says in *Philosophie des Lebens* (p. 141) quoted in Notes 22 and 28 above. Even the wording is similar, which is not surprising in Moritz, who often repeats himself. Perhaps our passage from *Reiser* had a still greater influence upon Friedrich than the one from the *Philosophie*. In relation to this quotation it is interesting to consider also Reiser's praise of "die Seligkeit der Einschränkung" (G 30), which is to him like "ein kleines glückliches Eiland." Equally important is the following:

"Wenn oft der Himmel umwölkt und der Horizont kleiner war, fühlte er eine Art von Bangigkeit, daß die ganze Welt wiederum mit eben so einer Decke umschlossen sei, wie die Stube, worin er wohnte, und wenn er dann mit seinen Gedanken über diese gewölbte Decke hinausging, so kam ihm diese Welt an sich viel zu klein vor, und es däuchte ihm, als müsse sie wiederum in einer andern eingeschlossen sein, und das immer so fort.

. . . . . .

[84] *Grillparzer-Jahrbuch*, IX, p. 1 ff. See also Eybisch, *op. cit.*, p. 98–99.

Digitized by Google

" Über den Himmel dachte er sich Gott, aber jeder, auch der höchste Gott, den sich seine Gedanken schufen, war ihm zu klein, und mußte immer wieder noch einen höhern über sich haben, gegen den er ganz verschwand, und das so ins Unendliche fort " (31–32).

We have here a clear-cut conception of God as infinity, quite in accord with Romantic theory,[35] and a type of unconscious yearning for the infinite common to all the Romanticists in some form.

Another manifestation of this emotion is egoism, which played an important rôle also in the development of Friedrich Schlegel.[36] Moritz says of Reiser: " Was am sonderbarsten war, so geriet er durch sein beständiges Nachdenken und In-sich-gekehrt-Sein sogar auf den Egoismus, der ihn beinahe hätte verrückt machen können " (G 32). Soon this develops into conceit.

Wanderlust, quite typical of Romanticism, is early developed in him. He sets out with his father to become a hatmaker's apprentice: " Anton genoß jetzt zum erstenmale in seinem Leben das Vergnügen zu wandern, welches ihm in der Zukunft mehr wie zu häufig aufgespart war " (45). Later " Wandern " becomes an obsession with him, second in intensity only to his love for the theatre (301). This obsession Moritz calls " eine sonderbare romantische Idee." Even as a small child Reiser had been fond of taking his younger brothers for short walks, which became in his imagination " ordentliche Wanderungen " (91). Such apparently trivial acts reveal the tendency in his nature toward imaginative magnification, to which attention has been called before, and which is a trait of Romantic irrationalism (" Enthusiasmus der Imagination ") and yearning for the infinite. Moritz often speaks of his hero's " romanhafte Ideen " (50, 71, 83, 280, 296, 314, 331, 425), of his " Romanenwelt " (92), and of his " romantische Spaziergänge " (416). Once Anton plans to write an essay " Die Liebe zum Romanhaften " (256), and he indulges in " romantische Träume " (224). He sentimentalizes about the moon " before it had become a fashion to do so " (266), and it is his habit " oft des Abends im Mondschein hinauszugehn, und auch wohl mitunter ein wenig zu siegwartisieren, ohne doch den Siegwart gelesen zu haben, der erst ein Jahr nachher erschien " (311). For this purpose " eine warme mondhelle Sommernacht " (331) was best suited.

[35] See Enders, *op. cit.*, p. 219.
[36] *Ibid.*, p. 137 ff.

Digitized by Google

Attention is called also to Reiser's typical Romantic situation early in Part IV. He has shaken the dust of Hanover from his heels, and renouncing all obligations, takes to the road as a "Wanderer" in pursuit of a vague ideal. He has no vocation, little money and not a care in the world. Living thus in the realm of phantasy, he is animated only by his love for poetry and the theatre, which has assumed a curious romantic halo. His small concern for money, except in case of dire distress, is brought out repeatedly (294, 343). The glorification of vagabondage too is not uncommon (291 ff., 341 ff., 388).

The ruins of an old castle thrill him and lead to phantastic reveries (349). He fully shares the Romantic fascination for monasteries (352), longs for the lonely life behind cloistered walls (401–2), which seems to him ideal for those seeking shelter from the world (427). He seriously contemplates taking monastic orders (406). The incident of a youth who enters a monastery because his friend had been killed at his side by lightning (404), has a parallel in Tieck's *Lovell.*[87]

The Romantic mind proceeds from feeling (emotion) to ideas, while all the other contemporary literary movements tend in the opposite direction. There are many indications that in this respect Reiser (Moritz) is to be classed among the Romanticists. The sound of proper names serves to give him preconceived notions of the persons or places which they designate:

"Überhaupt pflegte Anton in seiner Kindheit durch den Klang der eignen Namen von Personen oder Städten zu sonderbaren Bildern und Vorstellungen von den dadurch bezeichneten Gegenständen veranlaßt zu werden.

"Die Höhe oder Tiefe der Vokale in einem solchen Namen trug zur Bestimmung des Bildes das meiste bei.

"So klang der Name Hannover beständig prächtig in seinem Ohre, und ehe er es sahe, war es ihm ein Ort mit hohen Häusern und Türmen, und von einem hellen und lichten Ansehen.

"Braunschweig schien ihm länglicht von dunklerm Ansehen und größer zu sein, und Paris stellte er sich, nach eben einem solchen dunklen Gefühle bei dem Namen, vorzüglich voll heller, weißlicher Häuser vor" (46).

"Bremen" makes him think of a grayish black hue (292) and the words "Periander" (123), "Chor" (141) and the dialectic

[87] Cf. Wüstling, *op. cit.*, p. 158.

Digitized by Google

"quam" (364) likewise produce definite reactions. He associates odor with circumstances. The smell of varnish, noticeable in the house of the hatmaker to whom he is apprenticed, never loses its significance for him. A totally unfamiliar, unintelligible word heard in a sermon of his beloved Pastor P... moves him to tears whenever he thinks of it (81–2). The imaginary word "Hylo" (169) has a somewhat similar effect. His process of associating ideas follows identical lines. After he is humiliated by his master in having to carry a load on his back to the armory, every armory reminds him of the humiliation, as does the word "Unterjochung" (86).

He much prefers the impassioned sermons which come from the heart to the studied type which is a product of the brain (96). After having enjoyed sermons for a long time by "listening with the heart," he decides to put some of them into writing (84). He soon learns that this presupposes a new kind of attention: "jetzt hörte er zum erstenmale mit dem Verstande zu." This furnishes a good concrete example of the fact that Reiser employs the typical Romantic mode of thought, which goes from feeling to idea.

When his intellect is awakened by his reading of philosophy, he begins to experience "die Wonne des Denkens" (222). Soon intellect and imagination clash: "Reisers Phantasie lag jetzt mit seiner Denkkraft im Kampfe; sie wollte bei jeder Gelegenheit in das Gebiet derselben eingreifen, und die allerabstraktesten Begriffe wieder in Bilder hüllen—Dies war für Reisern oft ein ängstlicher qualvoller Zustand" (263). We have proof here that far from rejecting reason, as Storm and Stress did, Reiser accepted it, and that like Romanticism he spurned the intellect only because of its indirectness as a cognitive faculty. These characteristics are *not* an innovation of Tieck in *Lovell,* as Wüstling asserts; they are common to *Lovell* and *Reiser.*

Similarly Reiser rails at language, not, as Storm and Stress did, because it is incapable of reproducing all shades of feeling, but because of "das notwendige Bedürfnis der Sprache, ohne welche die menschliche Denkkraft keinen eignen Schwung nehmen kann—und welche gleichsam nur ein künstlicher Behelf ist, wodurch etwas dem eigentlichen reinen Denken, wozu wir dereinst vielleicht gelangen werden, Ähnliches hervorgebracht wird" (223). In other words

Digitized by Google

he, like the Romanticists, berates language on account of its inadequacy in expressing abstract thought and because it is merely an attribute of the world of phenomena. We shall see later that Wüstling claims this point too as a specifically Romantic innovation in *William Lovell*. We may say that it is just as marked in *Anton Reiser*, where the hero goes so far as to reflect "über die Natur des Schalles . . . und . . . was sich dabei mit Worten nicht ausdrücken ließ" (224).

The romance of communion appeals strongly to young Reiser's mind. The thought of it occupies him all day long (70). He cherishes it as his fondest aspiration:

"Er versprach sich eine so überirdische, himmlische Tröstung beim Genuß des Abendmahls, daß er schon im voraus Freudentränen darüber vergoß; wobei er zugleich ein gewisses sanftes beruhigendes Mitleid mit sich selber empfand, daß ihm nun alles Bittre und Unangenehme seiner Lage versüßte, wenn er bedachte, daß ihn doch als Hutmacherbursche einmal niemand dieses Trostes würde berauben können."

If we analyse this emotion, it seems closely akin to that of Novalis, when in No. 1783 of his *Magische Fragmente* [88] he glorifies communion as a means of fusing soul and matter. In this respect Reiser like Novalis is a mystic. He even links mysticism with metaphysics (G 300, 314). In other respects again he bears closer resemblance to the "Magier" type. Thus he actually practices the magic effect of songs and incantations (71) and seeks a magic effect from tokens and signs (91). He strives for "eine Wunderbewegung," as Novalis puts it,[89] and is from this point a "magischer Idealist." On the whole we may call him, like Tieck, a fusion of the two Romantic types of mystic and magician.

That in the psychology of Reiser (Moritz) the sense of place precedes everything else and that time plays a minor rôle, becomes apparent in an important passage (77–78). The hero takes a walk on a Sunday afternoon beyond the city gate of Braunschweig. He sees all the scenes which had first greeted him two years before when he came to the city with his father. The familiarity with the *environment* effects a compression of *time*, and the two years dwindle into nothing:

[88] Friedemann, *op. cit.*, IV, pp. 83–84.
[89] *Ibid.*, IV, p. 78.

Digitized by Google

"Es war ihm, als ob er aus einem Traume erwachte—und nun wieder auf dem Flecke wäre, wo der Traum anhub;—alle die abwechselnden Szenen seines Lebens, die er diese anderthalb Jahre hindurch in B... gehabt hatte, drängten sich dicht ineinander, und die einzelnen Bilder schienen sich nach einem größern Maßstabe, den seine Seele auf einmal erhielt, zu verkleinern" (77).

Moritz continues: "So mächtig wirkt die Vorstellung des Orts, woran wir alle unsere übrige Vorstellungen knüpfen." In other passages, too, environment has a profound effect upon Reiser's moods (126, 143). A temporary aberrance of his instinct of place almost drives him to insanity (329). An all-night walk seriously disturbs not only his sense of time but also that of place: "Diese Nachwanderung hatte eine Veränderung in seinem ganzen Gedankensystem hervorgebracht—er fühlte sich in seiner Wohnung von nun an nicht mehr zu Hause—die Ortsideen schwankten in seinen Kopfe hin und her—er war den ganzen Tag über wie ein Träumender" (330).

A student of Moritz's psychology, Georg Hinsche, in his dissertation *Karl Philipp Moritz als Psychologe* (Halle, 1912), correctly notes that for Moritz the concept of the corporeal is determined by that of the spatial. To Moritz space is a criterion for the corporeal, and space is absolute, while time is entirely subjective and a mere restrictive form.

This emphasis upon locale and the attendant disregard of time are the key for Moritz's quite Romantic, Tieckean attitude toward dreams. Under favorable spatial circumstances the state of consciousness overlaps the dream state in Reiser.

"Wenn Anton in B... [Braunschweig] auf der Straße ging, so war es ihm besonders des Abends im Anfange der Dämmerung, manchmal plötzlich wie im Traume. Auch pflegte sich dies bei ihm zu ereignen, wenn er in irgend eine Straße ging, die ihm eine entfernte Ähnlichkeit mit einer Straße in H... [Hameln, his home town] zu haben schiën. Dann däuchte ihm einige Augenblicke sein Zustand in H... wieder gegenwärtig; die Szenen seines Lebens verwirrten sich untereinander" (78–79).

Thus he gradually gains a comprehensive view of his own past life and looks upon former events as if they had been dreams (80). Above we noted a similar passage on page 32. Anton's dreams seem

Digitized by Google

so real that dream and reality merge. In fact sleep seems to clear his mind (134). One is reminded of the "Assoziationsnexus" existing between body and soul according to Novalis,[40] and one thinks of Tieck and his views on dreams. For a helpful discussion of the attitude of the Romanticists and especially Tieck, toward dreams the reader is referred to the study of Phillip Lersch, *Der Traum in der deutschen Romantik* (München, 1923). Lersch shows that to the Romanticist, in opposition to the Rationalist, the dream represents the archetype of all true poetry. The dream, with its reality for the inner spiritual ego, is in the eyes of the Romanticist tantamount to life, while life, with its unreality and inscrutability for the external, conscious ego, is tantamount to the dream. Lersch shows also that Romanticism seeks to comprehend the macrocosm not as a concrete object ("Gegenstand"), but rather as a condition ("Zustand"). To be sure, the Romanticists are not all in accord with regard to their views on the subject. Tieck for example always remains cognizant of the dividing line which separates dream and reality, while for Novalis the dream merges into life and becomes a means of peering through the veil shrouding the ultimate realities.

It is obvious from the above consideration of Moritz's attitude toward dreams that he looks forward to the Romanticists. As in other questions, so in the matter of dreams, a similarity between Tieck and Novalis, on the one hand, and Moritz on the other can be detected. Hinsche in his study observes that Moritz regards dreams as lying on the borderland between normal and morbid psychic experiences, perhaps closely related to insanity.

Reiser's creative process as a poet (described in Part IV, G 421–22) borders distinctly upon that of the Romanticists. Suddenly a fascination for composing poetry gets control of him. It brings on a melancholy mood, and in this state he conceives a vague inspiration, in which he loses his own identity and wherein his whole previous empiric life is dissolved. If he could grasp this inspiration and give it shape, he would be immeasurably happy. The external form of the poem-to-be is not yet determined. It must be such that it will stir the emotion whereof he has had a presentiment. But he never gets beyond a few stammering words which express very general

[40] Friedemann, *op. cit.*, III, p. 103.

Digitized by Google

ideas, such as greatness, exaltation, tears of joy. Then the inspiration gradually recedes and vanishes, until this vague poetic urge without concrete basis returns to tantalize him anew and to make him suffer the "Leiden der Poesie."

It will be observed that this process begins with the vaguest kind of feeling and proceeds toward, but in Reiser's case never reaches, an idea. At first he has only an indefinite urge to write. His predominating mood is melancholia and in this mood he conceives an inspiration which because of the very infinite nature of its concepts can not be given concrete, finite form.

The fragmentary nature of early Romanticism, its yearning for the infinite, and its introspectiveness are made of the same stuff. In his *Ästhetische Fragmente* (1210–11) Novalis says: "Poesie ist Gemütserregungskunst. Poesie ist Darstellung des Gemüts, der innern Welt in ihrer Gesamtheit."[41] And in *Athenäumfragment* 116, Friedrich Schlegel defines "romantische Poesie":

"Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang . . . Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."

In concluding this theme we shall call attention to two more points. The first is the relation of Moritz to Romanticism considered as an intermediary step between an expressly masculine and a purely feminine type. Reiser (Moritz) with his sentimental, complacent introspection, is such a hybrid type translated into personal terms. His feminine qualities overlap his masculine traits. He embodies the antithesis of Pietism and Rationalism. His generally sound psychology has an infiltration of the pathological, neurasthenic and even hysterical.

The second point is that Reiser (Moritz), with his "Solipsismus," is a decadent type from the evolutionary point of view and in this respect also is a true forerunner of Romanticism.[42]

[41] Friedemann, *op. cit.*, III, p. 214.

[42] In this connection, cf. Enders' discussion of Friedrich Schlegel's attitude toward his friends. *Op. cit.*, p. 145.

Digitized by Google

III

Finally we shall consider the relative position of *Anton Reiser* in the series of "autobiographic-psychological" novels to which it belongs, namely Goethe's *Werther*, Jacobi's *Woldemar* and Tieck's *William Lovell*. This can best be done perhaps in the light of the findings of F. Brüggemann in his discerning book *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment*, referred to above in Note 7. It must be said at the outset that when Brüggemann speaks of "Ironie," he is thinking neither of Romantic irony nor of any other esthetic or literary conception, but rather of a purely psychic phenomenon. He defines it (p. 4) as: "eine subjektive Auffassung der Dinge, sei es nun der Außenwelt oder der eigenen Innenwelt des Subjekts, in der die Wirklichkeit dieser Außen- oder Innenwelt als unwirklich und deshalb ironisch aufgefaßt wird." In other words, he has in mind a type of Weltanschauung common to the 18th Century in the form of "Egoismus" and "Solipsismus."[48] Brüggemann is thinking too of the cleavage of the individual into a contemplative subject and a contemplated object. He bases his reasoning upon Lamprecht's notion of the "subjectivistic age" which after 1750 is described as gradually supplanting the "individualistic age." This new era of subjectivism, says Brüggemann, required a constant contact between the individual and his environment, without which the individual would not remain conscious of his own peculiar individualistic stamp. When this contact was actually lost by excessive tension of the individual's isolative tendency, the individual fell victim to an unbalancing of his faculty of self-consciousness. Brüggemann's "Ironie" is a symptom of this psychopathic condition.

Now Werther, Woldemar, Reiser and Lovell are to Brügge-

[48] Brüggemann has been unduly criticised for making his conception of "Ironie" too broad, so that it borders upon skepticism. But I would call attention to the fact that he does so upon good authority. Solger writes to Tieck in 1818 (Köpke, *Ludwig Tieck*, I, 367): "Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie, wenn nach der ewigen Welt, das Kind der Begeisterung. . . . Sie haben das, was ich Mystik nenne, Poesie genannt; ich nenne es auch so, auch Religion, je nachdem sie sich ihrer nach beiden Seiten bewußt oder unbewußt ist. Was ich aber Mystik für sich nenne, ist die lebendige und unmittelbare Einsicht, die sie auf allen Seiten in sich selbst hat, und deren Entwickelung wieder die Philosophie ist."

Digitized by Google

mann examples of such an unbalancing and reveal a gradual progressive aggravation of the morbid process, beginning with Werther and proceeding in the order named. Werther is described as living in a super-real world of feeling, Woldemar in a super-real world of ideas, Reiser in a super-real world of imagination and Lovell in an altogether supersensual, spiritualistic world (p. 444). This classification is notable, but unfortunately Brüggemann does not draw the full logical conclusions from it. Although he detects symptoms of Romanticism in *Werther,*[44] he is ultimately still under the influence of traditional literary criticism and its watertight compartments. And so he vainly tries to show in just what respect the specifically Romantic element enters into *Lovell* where it does not yet exist in the other three. *Lovell,* he says, is Romantic because of Lovell's "Erhebung über das System der Systemlosigkeit" (p. 413 ff.) and because of his "Überzeugung von der Wirklichkeit der wunderbaren Welt" (p. 444 ff.). But is this not true of Reiser also? It would have been more logical, in the opinion of the writer, for Brüggemann to state frankly that the "Ironie" pervading all four novels is an indication that to some extent they are all products of a fluid which was soon to crystallize into historical Romanticism. Of Woldemar, the exemplar of super-real *ideas,* this is true only in a limited sense, for Jacobi is philosophically not an Irrationalist. In the case of Reiser, however, I would go farther than Brüggemann and say that he lives in a super-real world of imagination *and feeling.* Thus Reiser bridges the gap between the "Gefühlsromantik" of Hamann and of the other pre-Romanticists, and the "Phantasieromantik" of historical Romanticism. Like Winckelmann, Herder and Goethe, Moritz (Reiser) seeks with the help of "die innere Form" to create an organic unit of the sensual-intuitive and the supersensual-ideal element. And therein he joins hands with the Romanticists.

Before leaving Brüggemann's book, which I accept with the suggested amendment, it will be necessary to take issue with Robert Riemann, his severest critic. Riemann says:

"So konstruiert sich Br. aus Moritz' Gewohnheit, für die Härten des Daseins Trost in einer Phantasiewelt zu suchen, also aus der natürlichsten Sache, die es geben kann, eine wellenförmige Entwick-

[44] *Op. cit.,* p. 50, note 1; p. 423, note 2.

Digitized by Google

lung . . . Aber nicht die veränderte Epoche, sondern die Kindheit des Dichters hat diesen Zug ausgebildet, der Goethe und Jacobi fehlt, weil sie in einem ganz anderen Milieu aufwuchsen. Evident ist es auch, daß es sich nicht nur um Bekenntnisse, sondern zugleich um bewußte Übertreibungen, um Polemik gegen die Pietisten handelt, wenn Moritz die Eitelkeit kennzeichnet, mit der Anton sich immer wieder in seltsame 'Seelenzustände' hineinphantasiert. Schließlich war Moritz überhaupt nicht das normale Produkt seiner Zeit, sondern ein krankhafter Mensch, der sich nur ganz allmählich in einen relativ gesunden verwandelt hat. Der Pietismus hat das Krankhafte in ihm genährt; die Aufklärung machte ihn gesund." [45]

In the first place I would call attention to the contradiction in which Riemann involves himself. Though he calls Moritz abnormal, he describes his habit of seeking shelter in an imaginary world " die natürlichste Sache." Even if we concede that this general habit is natural, yet we must realize that it is unnatural as practiced by Moritz and by the Romanticists after him. Furthermore, I would question Riemann's attempt to explain Moritz's nature merely by his environment during adolescence. A multitude of other factors come into play. The exaggeration and propaganda in *Reiser* I admit and have called attention to it above. But the argument that Moritz was anyway not a normal product of his time seems futile; neither were Tieck nor Novalis normal for that matter. This is far from proving that Moritz was a representative of the Aufklärung; if anything, it tends to show rather the opposite. I grant that outwardly he was in many respects an " Aufklärer," for instance in most of his views on education, which are largely dependent upon Wolff, Gottsched and Rousseau.[46] But in his inmost nature, in his poetic *Denkform,* he was quite in advance of Enlightenment as well as of Storm and Stress. I believe he may be called a cultivator of what was soon to become Romantic soil.

Our general consideration of the " autobiographic-psychological " novels leads us last of all to a general comparison of *Anton Reiser* with that one of the four whose relation to historical Romanticism is most generally conceded, viz., Tieck's *William Lovell.* Since in the course of our discussion we have already noted the similarities of

[45] *Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte,* XIX–XX (1908–1909), 778.

[46] Cf. W. Altenberger, *K. Ph. Moritz' pädagogische Ansichten,* Leipzig, 1905.

Digitized by Google

detail in *Reiser* and *Lovell* which Wüstling points out, we shall limit ourselves here to the larger aspects of the comparison.

That Tieck was familiar with *Reiser* we know from a reference in his Erlangen letter to Sophie of May 2, 1793.[47] And that he was well acquainted with Moritz is proved by the Tieck-Wackenroder correspondence.[48] Once Wackenroder jokingly refers to Moritz as Tieck's "sonstiger Zwillingsbruder" (von der Leyen, p. 177).

The habit of brooding and of continually chafing under the limitations of man's cognitive faculties are traits common to Reiser and Lovell. They create for Reiser an incongruous relation to reality and drive Lovell to distraction. But while Reiser's sensations as stimulated by thoughts or situations are mostly products of his imagination, Lovell's are real. In both men, interest in the problem of cognition, which shows familiarity with Kant, acts as a stimulus to their melancholy vagaries. Werther and Faust too are thus troubled, but whereas their reaction is essentially uncritical, the reaction of Reiser and Lovell is one of critical realization. In Reiser it leads to a strengthening of his Christian faith, but also to melancholy misanthropy, to an interest in the "Nachtseite des Lebens" and to a yearning for the monastic life. In Lovell it goes farther and leads to skepticism.

It may properly be asked whether these reactions are radically so different as to make the one novel, *Lovell,* the early work of an out-and-out Romanticist and the other, *Reiser,* the product of an Aufklärer or a devotee of Storm and Stress.

What are the specifically Romantic elements of *Lovell?* Wüstling[49] finds the following: (1) Storm and Stress rejects reason, Lovell accepts it; (2) Storm and Stress berates language merely because it can not reproduce all shades of feeling, Lovell because it belongs to the world of phenomena; (3) Storm and Stress spurns the intellect because it tends to dissection and ultimately to materialism, Lovell because it is merely an indirect cognitive faculty; (4) in *Lovell* we find Romantic irony ("die Welt wird durch ein aktives Moment des Subjekts seine Welt"), also (5) "Universalität,"

[47] Publ. by G. Klee in *Forschungen zur deutschen Philologie,* 1894. See p. 186.

[48] *W. H. Wackenroder, Werke und Briefe.* Her. von F. von der Leyen, 2. Bd., Jena 1910, pp. 131–132; 162–163.

[49] *Op. cit.,* p. 179 ff.

Digitized by Google

dilettantism and lack of a vocation; (6) *Lovell* exemplifies the philosophy of idealism (This seeks behind actual phenomena the Absolute, which can not be attained by the intellect, only dreamed of by "Sehnsucht."); (7) Lovell believes that we can approach the essence and meaning of things by insanity as well as by reason; (8) he believes in Platonic friendship; (9) he conceives music as a mystic means of cognition.

At least six of these elements—1, 2, 3, 5, 6 and 8—are common to Lovell and Reiser. And concerning the other three points, the following may be said.

With respect to 4, we have indicated at least approaches to Romantic irony in *Reiser* and have found a clear example in Moritz's drama *Blunt*. As for 7, Reiser comes very close to insanity in Part II and in this state employs irrational child-games to get poetic revenge for injustice. In other words, he uses irrational means (which approach insanity) in order to achieve ends which are rational enough. As for 9, finally, Reiser's imagination and penchant for reverie, and with them his power of cognition, are given an impetus by music: "Oft träumte er sich auf diese Weise über allen Kummer der Erde hinaus, in heitre Szenen hin, wenn er vom Frost erstarrt im Chore sang, und verphantasierte so manche Stunde, wo denn gewisse Melodien, die er hörte und mitsang, seinen Traum oft fortpflanzen halfen" (G 169).

But even apart from these factors it seems to me that there is abundant evidence to indicate that *Anton Reiser* is directly in line with the theory and practice of Romanticism and that it contains numerous elements which stamp its author with an incipient Romantic "Denkform."

UNIVERSITY OF CINCINNATI

Digitized by Google

TIECK'S NOVELLEN AND CONTEMPORARY JOURNALISTIC CRITICISM

By HARVEY W. HEWETT-THAYER

WITH the publication of his *Phantasus* (1812–1816) Ludwig Tieck bade farewell to his own romanticism. The years were beginning to supply him with a new perspective, a new sense of values, which in 1821 he began to incorporate in literary work.[1] It was in this year that Tieck broke his silence and with *Die Gemälde* (*Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, 1822) began the long series of stories, mostly termed "Novellen," which ended with *Waldeinsamkeit* in 1840. If we omit *Vittoria Accorombona* from the list, there are forty-one of them.[2]

The histories of German literature published between 1820 and 1840 (Menzel, 1827, 1836; Koberstein, 1830, 1837; Gervinus, 1835–1840), showing the usual reticence in regard to current work, said little or nothing of Tieck's new ventures; the fourth volume of Laube's *Geschichte der deutschen Literatur* (1840), however, contains an interesting attempt at an evaluation, and Tieck's new work is accounted for in Gutzkow's *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* (1836, second edition, 1839). Collections of correspondence contain much of contemporary criticism, naturally in the letters to Tieck of a commendatory nature.

The critical reviews of Tieck's stories, published in the various general and literary periodicals, would, if collected, form a large and instructive body of critical writing, illustrating the temper and

[1] Rudolf Kausler, however, in an article entitled "Ludwig Tieck und die deutsche Romantik," *Der Freihafen*, II, Heft 3 and 4, pp. 106–39, 74–105, 1839, advances the opinion that, with one or two exceptions, Tieck's Novellen indicate no essential change in the character of his work,—he is still the romanticist. See also, Karl Rosenkranz, "Ludwig Tieck und die romantische Schule," *Hallische Jahrbücher*, 1838, pp. 1233–1302, republished in his *Studien, Reden und Abhandlungen; Zur Philosophie und Literatur*, Berlin, 1839, Vol. I, pp. 277–344.

[2] The most comprehensive account of Tieck's Novellen is that of Jakob Minor, "Tieck als Novellendichter," issued in *Akademische Blätter*, 1884, pp. 129–61, 193–220. Cf. also, T. P. Garnier, *Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung Tiecks*, Gießen, 1899.

Digitized by Google

quality of criticism during two decades. In the following pages an effort is made to present a general survey of the critical reception of the Novellen in representative journals of the period. The search for reviews might, obviously, be carried further, since complete files of the significant periodicals have not been available, but it may be doubted if the general conception of the critical attitude toward Tieck's work would be essentially modified through added material.

What is probably the first critical notice of Tieck's new type of work is the review of *Die Gemälde* in the Dresden *Abendzeitung* in its regular supplement, *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* (1821, No. 85, Oct. 24). Theodor Hell (K. G. Theodor Winkler), then one of the editors, printed there a long poem in hexameters, describing the *Taschenbücher* for 1822. He introduces Tieck's Novelle as follows:

> Welchen Reichtum tiefverständigen, sinnigen Forschens
> Über die bildende Kunst, wie sie erschafft und copirt,
> Engverbunden mit hochaufsprudelndem Sterneschen Humor
> Bietet uns Ludwig Tieck, wenn die Gemälde wir schaun,
> Die zur Novelle gereiht er hier gar künstlich geordnet,
> Daß zur Gallerie werde die lehrende Schrift.

In November the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (No. 214) included a brief review, a few lines only, with no distinctive comment either on the form or the content of the story. The *Literarisches Conversationsblatt* (1821, No. 275, pp. 1099, Nov. 29) regarded the story as the best in the Almanach literature of the year; the moral implications of the narrative are particularly emphasized, and the banquet scene is thought worthy of a Shakespeare. In its issue for December 11, 1821 (No. 243, Col. 1936) the *Zeitung für die elegante Welt* comments briefly on the excellencies of Tieck's story, without, however, noting that it indicated a new step in his career.

The most significant of the early reviews, however, are those in Gubitz's paper, *Der Gesellschafter*. The first was printed in the *Beilage* December 26, 1821 (pp. 965, signed Wl.). This reviewer also regards the Novelle as the best in the current annuals. In his enthusiasm,—after the fashion of earlier, romantic days,—he continues in verse:

> Ihr, die ihr wollt die Lit'ratur
> Vermystiziren und verwildern,

Digitized by Google

O lernt von Tieck, wie er die Natur
Und Kunst und Menschen weiß zu schildern!
Dann fragt: ob mit phantastischen Bildern,
Mit derben und verwasch'nen Rittern,
Mit Mord, Gespenstern, Ungewittern,
Ihr solche Wirkung je erweckt,
Als Tieck, der hier mit kecken Stichen
Gemälde schuf, die unverblichen—

Im Leben selbst stets neu entdeckt
Gestalten uns in's Inn're tragen!
Nein! selbst ein anti-Tieck muß sagen:
Hat einst auch uns're Zeit antiken Schein,
Wird die Novelle noch Novelle sein!

A few days later in the magazine itself (1822, pp. 13–14, Jan. 7) there was a further review of *Die Gemälde*. It is interesting that the reviewer here discusses at the outset, briefly indeed, the term "Novelle," which in the past two decades had been acquiring considerable currency and, directly or indirectly, was beginning to be investigated as a distinct genre of prose fiction.

„Eine Novelle ist, nach Tiecks Ansicht und Behandlung, keine bloße Erzählung. Sie erfordert in den Ereignissen und Triebfedern eine gewisse Sonderbarkeit, eine eigene Gestaltung von seltsamen Umständen und Verhältnissen, die sich für einen einzelnen Fall so gestellt haben, aber auf gleiche Weise sich nicht wiederholen können. Das Wunderbare, als Dichtung, ist ausgeschlossen, indem dies dem Märchen angehört, die Novelle ihren Gegenstand aber im wirklichen Leben zu finden hat. Die gegenwärtige Novelle führt, zufolge dieser Bedingungen, ihren Namen mit vollem Recht. Ihr Inhalt ist ganz aus der Wirklichkeit des Lebens genommen, und zwar des neueren Lebens unsrer Tage; die Personen sind lebendige Gestalten der Gegenwart, die Verhältnisse im Einzelnen natürlich, und sogar gewöhnlich. Das Ganze aber erhebt sich, ohne Hülfe des Abenteurlichen oder gar des Wunderbaren, durch die seltsame Stellung und Wirkung des Gegebenen, zu einem eben so sonderbaren als einzigen Gebilde."

This definition of a Novelle has especial significance in connection with similar efforts at differentiation in the preceding and succeeding years, and with Goethe's well-known dictum made a few years later (1829):

"was ist die Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit?" [3]

[3] For an account of theories regarding the Novelle, cf. E. McBurney Mitchell, *Heyse and his Predecessors in the Theory of the Novelle*, Frankfurt a. M., 1915.

Digitized by Google

The reviewer regards Tieck's earlier work as the foundation of an imperishable fame, but feels that a new phase of his development is begun with the Novellen. With reference to the present story he comments on the "Bilder der reizenden Lieblichkeit, von kräftiger Charakteristik, von wunderbarem Humor, von tiefster Seelenkunde, von geistreichem Witz und erhabenem Schwunge," and continues:

"Die Composition ist wunderbar, und wahrhaft unvergleichlich; denn man verliert sich sogleich, wenn man ihrem geheimen Bau nachspüren will, weil er in der Tat kein Bau mehr ist, sondern eine Verkörperung. . . . Jeder Gestalt ist ihr Recht widerfahren, keine ist im voraus aus ungemessenem Lobe oder Tadel bezeichnet, jede sind lebendige Wesen, der Dichter selbst maßt sich über den poetischen Funken, den er jedem verliehen, keine Leitung mehr an; jeder Leser möge sich aus diesem Bilde, wie aus dem Leben selbst, wählen und nehmen, was ihm behagt. . . ."

Here as in other reviews of this work, earlier and later, the penetration and compass of Tieck's comments on painting are especially praised.[4]

The other Novelle of the same year, *Der Geheimnißvolle,* was published serially in the *Merkur* (Dresden) for 1822 (nos. 1–25). It seems to have aroused little critical attention either then or on its publication in book form, 1823.[5] Similarly, one of the three stories of 1822, *Musikalische Leiden und Freuden,* appears to have commanded little immediate interest, though the *Literarisches Conversationsblatt* (1823, pp. 1025–5, 29–32, 35–36) printed a long article on Tieck's musical views as expressed in this story.[6] These two

To the material mentioned there, one may add, besides the discussion under consideration, the essay of Conz, "Über den Begriff der Novelle und Tiecks Novellen," to which reference is made below, that of Carl Borromäus von Miltitz, "Über den Unterschied zwischen Novelle und Erzählung," *Dresdener Morgenzeitung, Lit.-Bl.,* 1828, Nos. 1, 2, pp. 1–6, 9–11, Jan. 5, 12, and Karl Rosenkranz, "Über den Unterschied zwischen Roman und Novelle" in *Poetische und ästhetische Mitteilungen,* Magdeburg, 1827, pp. 11. Numerous reviews of Novellen by various authors during these decades presented comments and discussion of the Novelle as a definite genre, e.g., a review of Novellen by G. Reinbeck in the *Morgenblatt, Lit.-Bl.* Sept. 18, 1821; of Novellen by G. Döring in the *Abendzeitung,* Jan. 22, 1834, pp. 26. Cf. also Paul Arnold, "Tiecks Novellenbegriff," *Euphorion,* XXIII (1921), 258–71.

[4] Cf. T. Mundt in *Berliner Schnellpost,* 1827, No. 2, Jan. 13, pp. 33, and *Heidelberger Jahrbücher der Literatur,* 1821, No. 78, pp. 1236.

[5] Cf. *Leipziger Literatur-Zeitung,* 1824, pp. 1929–34, Oct. 4.

[6] Cf. *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1825, No. 62, p. 496), and *Hermes* (1824, pp. 347–60, signed N. B. E.).

Digitized by Google

Novellen were, however, singled out in two later reviews for especial approbation.[7]

The two other stories of 1822 were widely discussed and did much to establish Tieck's fame in the genre. *Die Reisenden* (*Taschenbuch zum geselligen Vergnügen,* 1823) was reviewed by *Der Gesellschafter* in the issue for December 27, 1823 (p. 996). A series of adjectives describes the Novelle, " gedankenvoll, tief, lichtstrahlend, abwechselnd heiter und wehmütig," a worthy companion to other works of the gifted master. A word of unfavorable comment is added, which in one form or another from now on becomes the chief element of censure in the reviews of Tieck's stories: " Strengeres Zusammenhalten hätte der Haltung des Ganzen nicht schaden können." With this criticism there is substantial agreement in the reviews published in the *Literarisches Conversationsblatt* (1822, Nos. 248, 249, Oct. 26, 28, pp. 990–91, 995–6, signed 55) and the *Heidelberger Jahrbücher der Literatur* (1823, No. 3, pp. 36–7, 39). In the *Heidelberger Jahrbücher* Tieck is for the first time praised for his attack on contemporary abuses, for the timeliness of his satire. After the publication of the story as Vol. III of the collected Novellen (1823–28), this periodical published a second review (1825, pp. 356–63), presenting modified opinions of the Novelle, and practically denying it any merit whatsoever: " Was soll überhaupt dieses seltsam zusammengefügte Werk mit seiner unendlichen Breite und in welcher fast ohne Handlung der auftretenden Personen der Zufall, wie ein allmächtiger Gott, alles nach seiner Laune gestaltet? " There is no moral idea at its root, or, be there one, the reader must plow through endless masses of unimportant chatter to reach it.[8]

The third story, *Die Verlobung* (*Berlinischer Taschenkalender,* 1823) was a pronounced success. According to the *Literarisches Conversationsblatt* (1823, No. 106, May 7, pp. 421–3, signed 94),[9] it had been long since a Novelle had so rapidly set things ablaze. This was due, as it repeatedly emphasized in this review, to the con-

[7] *Zeitung für die elegante Welt,* May 1825, and the review by Theodor Mundt, noted below.

[8] Cf. *Ztg. f. d. elegante Welt,* 1823, No. 209, Oct. 22, Cols. 1665–6; *Jenaische Allg. Lit.-Ztg.,* 1822, No. 239, Col. 449; *Hallesche Allg. Lit.-Ztg., Ergänzungsbl.,* Jan., No. 7, pp. 55.

[9] A brief review had already appeared in this journal, 1822, pp. 2, signed 50.

Digitized by Google

temporary interest of the theme. The *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung,* (1824, March, Col. 375, signed M) and the *Leipziger Literatur-Zeitung* (1824, Oct. 4, pp. 1929–34) comment also on Tieck's notable service in rebuking current error. The *Conversationsblatt* continues the developing trend of criticism and censures the " ungehörige Breite," with particular reference to irrelevant material, literary polemics and the like; the Leipzig journal, on the other hand, comments on the perfection of form, noting the clear drawing of the chief characters and the skillful management of the subordinates, who appear only when necessary to throw light on the main theme; this periodical is, further, conscious of a change in Tieck's attitude toward life as is shown in this story, and wishes for a glimpse into the poet's soul in order to account for it.

Likewise, of the two stories of 1824, *Pietro von Abano, eine Zaubergeschichte* (1825), was to a considerable extent unheeded,[10] while the other, *Die Gesellschaft auf dem Lande* (*Berlinischer Taschenkalender,* 1825), was both popular and critically approved. It was called the best story of the year, or was reckoned " among the best products of the genre which have recently appeared "; Tieck informs the " dullest, most common-place, most barren material " with his poetic power, giving significance to the most insignificant.[11] In the *Abendzeitung* (1824, No. 297, *Wegweiser,* No. 99, p. 394, Dec. 11) Theodor Hell again reviews the year's crop of annuals, this time in the form of a dialogue; he calls the story a worthy companion to *Die Gemälde* and *Die Verlobung;* it will, however, disappoint those who seek to be entertained through a series of incidents, and hence it would have been well if Tieck had chosen some other term than Novelle. The most important review is that in the *Literarisches Conversationsblatt* (1825, Nos. 53, 54, pp. 209–11, 213–15, March 3, 4), in reality a rather lengthy article on Tieck's work as a writer of Novellen. The reviewer regards Tieck's stories after his long silence as plainly the most important event in recent literature. Judgments vary concerning them, and the lack of complete satisfaction in them the reviewer attributes to two causes: one

[10] Cf. Theodor Mundt's severely condemnatory notice in the *Schnellpost, Beiwagen,* 1827, Nos. 2, 3, 4, or the more favorable review in the *Leipziger Lit.-Ztg.,* 1825, Feb. 4, pp. 256–60.

[11] *Ztg. f. d. elegante Welt,* 1824, No. 231, Col. 1849, Nov. 23.

Digitized by Google

is perplexed by a new Tieck, and secondly, he seems to be confusing the concept Novelle. The differences between the old and the new Tieck are analyzed at some length. This is certainly among the first, if not the first, attempt to show the magnitude of the change in Tieck's work.

"Derselbe Dichter, den man als des tätige Mitglied einer mystischen, exzentrischen Schule zu betrachten gewohnt war, ein Dichter, der mit wahnsinniger Vorliebe am phantastischen Wunderglauben der Vorzeit hing, und im kecken Übermute das Treiben der Wirklichkeit verhöhnte,—nach befreundeten Stimmen aber ein Dichter, der, durchdrungen von dem Frühlingshauche der Natur, bestimmt schien, in lyrischer Begeisterung das romantische Kindesalter der Nationen zu besingen—derselbe Dichter tritt jetzt mit Erzählungen auf, welche bei der Klarheit eines Historikers die Tiefen der Philosophie erschöpften und Bilder des wahren Lebens mit einer Treue wiedergeben, daß die Vögel des Xeuxis versucht werden könnten. Beides verträgt sich nicht, und der begeisterte, glutausströmende Sänger muß seinem Genius Gewalt angetan haben und in ein falsches Gebiet hineingeraten sein. Bedarf es noch der Anführung, daß von jener Schule nicht mehr die Rede sein kann?"

After their successful fight against "die nüchterne Poesie," the members of the Romantic School were scattered; Tieck became silent for a time, without however being idle; he turned to antiquity and the living present; he became more acute, more serious in his study of philosophy. During Germany's sad years his spirit soared upward, he went ahead of his times, and has become misunderstood. The lyric enthusiasms of youth are spent, but Tieck has gone on to greater heights; while the crowd asks for the right way, the poet is content to show a middle road, the way which leads to eternal harmony.

The reproach that Tieck's stories are not really Novellen the reviewer apparently considers relatively unimportant in view of the general confusion in the use of the term and the excellence of Tieck's works, whatever their classification. They are infinitely superior to the other Novellen of the *Taschenbücher;* by implication too, the reviewer places Tieck's stories above the Italian Novellen; their distinction lies in the treatment of some higher theme, rather than in the presentation of a complicated incident.

In May, 1825 the *Zeitung für die elegante Welt* published an

Digitized by Google

article by (Karl Philipp) Conz,[12] entitled "Über den Begriff der Novelle und Tiecks Novellen" (Nos. 85, 86, Cols. 673–76, 684–86, May 2, 3) followed (May 5) by a review of *Pietro von Abano* (No. 87, Cols. 687–92) which the author connects as virtually a part of the preceding paper; the second contribution is mainly a review of *Der Geheimnisvolle*. In brief the critic states the characteristics of a Novelle as follows:

"Ihr Grund und Boden ist das wirkliche Leben, und sie spielt hinein in die Gegenwart, malt und schildert gern Zeitereignisse, oder doch was diesen anpaßt, den Charakter der Zeit ausdrückt, ohne gerade wahre Begebenheiten zu wählen. Geht sie von diesen aus, so wird sie nicht minder im Schleier der Dichtkunst dieselben vor die Anschauung bringen, Eigenheiten und Torheiten der Zeit, Sitten in ihren mancherlei Schattierungen, Verirrungen und Tugenden, jetzt aus dem Innern des Menschen, jetzt aus den gerade herrschenden äußern Verhältnissen der Gesellschaft heraus, wird sie an uns vorüberführen."

After a brief application of such a principle to the Novellen of Italy and Spain, the reviewer remarks that Tieck seems best to have comprehended and most satisfactorily to have fulfilled the requirements of the form:

"Das Gemeinschaftliche in seinen verschiedenen Lieferungen—Die Gemälde, Der Reisende (sic), Leiden und Freuden eines Musikliebhabers (sic), Der Geheimnisvolle—ist immer ein steter Hinblick auf die Umgebung seiner Zeit. Charakter und Situationen, Gebrechen und Torheiten, wie sie aus einer vor dem Verfasser sich offenbarenden, von ihm erlebten, erfaßten Zeitperiode hervorgehen, bringt er uns vor die Anschauung. Die Mißgriffe in verschiedenen Arten der Kunst, in Literatur, Politik, Religion, in den Verhältnissen der Gesellschaft, so manche falsche Strebungen und Richtungen, die hier wahrgenommen werden können, sucht er uns darzustellen. Nicht mit der ernsten Stimme und Miene eines Sittenrichters ruft er sie in's Leben und vor den Richterstuhl seines Genies. Heiter und frei, bald mit schalkhafter Ironie, bald leichten, losen Humors, schwebt er über seinen Gebilden. Eine schöpferisch-blühende Einbildungskraft hat sie geboren, diese Gestalten."

[12] Cf. Georg Cleß, *Der schwäbische Dichter, Karl Philipp Conz*, Stuttgart, 1913. Conz's *Kleine prosaische Schriften, oder Miscellen für Literatur und Geschichte* (1825) has not been accessible; it consists of reprinted articles and his essay on Tieck may have been reprinted there.

Digitized by Google

Adverse criticism of Tieck's work is of the usual type, here expressed somewhat pompously: "Seine sonst auch in andern seiner geistreichen Schriften überwiegende Expansionskraft weiß das Mancherlei der anziehenden Einzelnheiten nicht immer befriedigend zu konzentrieren." *Der Geheimnissvolle* the critic regards as a mosaic patchwork, without a plan, and provided with a forced and farcical end. The exuberant fancy, the inclination to mysticism, he explains on the plea that Tieck is in a period of transition "aus der unbegrenzten Phantasiewelt in die Welt, wie sie ist." The pious may take offense at *Pietro von Abano,* since it might seem to lend the authority of a great author to a deluded belief in magic powers, but the critic, though comprehending this objection, insists that products of art are under discussion, not writings for instruction and edification. An expression of this sort is rare in contemporary criticism.

Tieck's renown in the new field was, in critical circles, most firmly established through the publication of *Dichterleben* (*Urania,* 1826). There was implied or outspoken agreement with Mundt's review in the Berlin *Schnellpost* (1827, *Beiwagen,* Nos. 2, 3, 4, Jan. 13, 20, 27, pp. 33–4, 49–51, "Über Ludwig Tiecks Novellen"[18]), which called this story the finest product of Tieck's pen: and Mundt adds, "worthy to be placed beside the most glorious works which have ever been written." The *Zeitung für die elegante Welt* (1825, No. 201, Oct. 14, Col. 1601) calls the story "a precious stone—the like of which the literature of our times can rarely boast." The *Abendzeitung* (1825, No. 247, *Wegweiser,* No. 83, Oct. 15) changes the figure, and calls *Dichterleben* "eine duftende Nebenblüte der fruchtreichen Studien des britischen Meistersängers, denen sich der tiefeindringende Tieck zum Nutzen für die gesammte Literatur, sich selbst zum dauerndsten Nachruhm viele Jahre seines Lebens widmete." In stressing the importance of the ethical teaching in the Novelle, these reviews are enthusiastically supported by those in the *Literarisches Conversationsblatt* (1825, No. 245, pp. 977–8, Oct. 24, and 1826, pp. 13–14, 17–18, Jan. 4, 5) and the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1826, No. 26, Cols. 122–3, Apr.). In

[18] Mundt's opinions of Tieck may be studied in some detail in the dissertation of Walter Prinz, *Th. Mundt als Literarhistoriker,* Halle, 1912, particularly in the section "Entwicklung des Urteils," pp. 68–72.

Digitized by Google

these, further, especial emphasis is placed on the value of the story as a study of a significant period of literature: the *Jenaische Allgemeine* adds: "So lange es noch Deutsche giebt, die sich für das Wahre und Gediegene begeistern, so lange wird Ludwig Tiecks Novelle *Dichterleben* nicht vom Strome der Zeiten mit fortgerissen werden."

Critically more significant is the long review in *Der Gesellschafter* (1825, No. 247, *Wegweiser* No. 83, Oct. 15) by Ernst Große It is in the form of a dialogue: the reviewer, who has read the tale with infinite satisfaction, recommends it to a friend whose scepticisms form convenient straw-men to be overthrown. In the first place, the friend thinks slightingly of the Novelle as a literary form; according to him, in view of the rapidity of its happenings, it is too circumscribed for genuine depth; characters and description float about on the light surface of time and circumstance; a really great author, bearing a world of significance in his bosom, would hardly, like a medieval glass-worker, draw his figures on mere bits, to piece them together in the end into a shining whole. The reviewer admits that he has shared this opinion of the Novelle before he became acquainted with Tieck's works in the genre: now he rates Tieck above the earlier masters of the craft; a great master can work within narrow limits. A remark as to the use of purely contemporary interests in Tieck's stories leads the friend to express doubts on this score; the friend notes that the didactic purpose of *Die Verlobung* has been, according to common verdict, more praised than the plan or the invention.

The reviewer does not find it difficult to combat these ideas, contending that "jener ursprüngliche, frische Strom Tieck'scher Poesien in seiner reichsten, kräftigsten Fülle, vielleicht bedeutungsvoller als je, sich wieder hervorgetan hat." These views he seeks to substantiate through an analysis of the new Novelle; he emphasizes in particular the ethical significance, secured by the striking contrast in character; here, it is said, Tieck is treading new ground. He pays tribute also to the characterization of the historical period, procured with such economy of means, comparing Tieck with Scott in this regard. The opinion of Scott forms perhaps one of the most vigorous expressions of the anti-Scott reaction; it would, the critic says, require only a successful translation of this little book into

Digitized by Google

English, " um den ganzen, breiten, oberflächlichen Walter Scott . . . sammt seinen ellenlangen, compendienartigen Sittenschilderungen aus dem Felde zu schlagen." [14]

The second part of *Dichterleben,* entitled *Der Dichter und sein Freund* (*Novellenkranz,* 1831), challenged comparison with the first. Some reviews, agreeing with the drift of later opinion, regarded it as inferior, for example, *Der Komet* (1830, No. 44, Nov. 5), which characterizes it as less rich in interest of plot, in striking complication (" Verwicklung "), in variety of grouping, yet possessing distinguished charm and merit in the mere figure of Shakespeare, viewed more from the purely human side, and of substantial value as an accurate picture of the times. The *Blätter für literarische Unterhaltung,* the continuation, after July 1826, of the *Literarisches Conversationsblatt,* and the *Leipziger Literatur-Zeitung* (1831, pp. 407–8, Feb. 28) regarded it as unquestionably the best of Tieck's Novellen, or at any rate among the best. The *Morgenblatt* (*Literaturblatt,* 1830, No. 20, Nov. 26) also ranks the work very high: Tieck has regained here " eine Wärme und eine blühende Sprache der innigsten Zärtlichkeit, wie sie nur in seinen Jugenddichtungen sich findet." In Menzel's eyes,—he is obviously the reviewer,—the new story is superior to the earlier Shakespeare *Novelle.* For, in the first one:

" Es schien uns, das Bild Goethes habe sich zuweilen unwillkürlich dem Zeichner untergeschoben, denn manche Reden Shakespeares, wie Tieck sie in jenem ersten Teil der Novelle anführt, atmen mehr die vornehme Kälte und selbstgefällige Wohlredenheit eines modernen, auf seinen Lorbeern ruhenden Kunstheron, wir möchten sagen eines artistischen Wellington, als die sich hingebende Natürlichkeit und das jugendliche und dichterische Feuer eines noch im ersten Schaffen begriffenen Geistes."

This fault is no longer found in the story now under review.[15]

In 1826 Tieck published the most ambitious of his strictly historical Novellen, *Der Aufruhr in den Cevennen,* described as " Eine Novelle in vier Abschnitten," on which he had been working since

[14] For further reviews, cf. *Hallesche Allg. Lit.-Ztg.,* 1825, *Ergänzungsbl.,* No. 130, p. 1039, Nov.; *Leipziger Lit.-Ztg.,* 1829, pp. 1523–27, in a review of the collected *Novellen; Mitternachtsblatt,* 1826, Nos. 50, 51, 52, pp. 197–200, 201–3, 205–7, April 26, 28, May 1.

[15] Cf. also *Hallesche Allg. Lit.-Ztg.,* 1830, No. 238, Col. 618, Dec.

Digitized by Google

1820. The Novelle, despite the protests of Tieck's friends, and of critical journals, was never completed, only two of the four parts appearing. Oddly enough, this story, which occupies a high place among Tieck's narratives, was at the time more adversely criticized than other works now well-nigh forgotten. In the first place, the classification of the story as a Novelle provoked dissent. As above noted, the problem of the Novelle as a separate genre, a definable entity, was already occupying the attention of critics. A few years later (1834) Theodor Mundt presented a well-defended theory of the new type in an essay entitled "Über Novellenpoesie";[16] in this he enters the lists in defence of the term Novelle for both *Dichterleben* and *Der Aufruhr in den Cevennen*. It would seem that this theory must have been evolved after 1827, since his series of brief reviews of nine *Novellen* by Tieck in *Berliner Schnellpost* (*Beiwagen*, Nos. 2, 3, 4), including both these stories, largely ignores the question of form. The *Mitternachtsblatt* (1826, No. 151, pp. 601–2, Dec. 13) calls *Der Aufruhr* as a Novelle "riesenmäßig" and suggests "historischer Roman" as a more appropriate designation; the use of a broad historical foundation for the story resembles the practice of Scott, and the reviewer has fallen out with Scott on account of this very type of prolixity and his excessive use of dialogue, a fault which Tieck shares with the English novelist. To the reviewer the considerable use of conversation in fiction is a technical defect, highly uneconomical, a dramatic device, savoring of the now disused epistolary novel; the novelist has at his command easier and more direct methods of displaying and analyzing traits of character. Tieck's talents are declared equal to Scott's, if not even greater, but to Scott's chief faults, he adds one of his own, the accumulation of episodic passages concerning the lives and opinions of subordinate characters.

The long review in the *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1827. No. 96, Cols. 769–77, Apr.) is one of the most unfavorable estimates of any of Tieck's stories to be found in representative journals. Though the reviewer admits that censure may be out of place before the completion of the work, he indulges freely in it.

[16] *Kritische Wälder*, Leipzig, 1833, pp. 131–49. Mundt also discusses the Novelle and distinguishes its characteristics from those of the Roman in *Die Kunst der deutschen Prosa*, Berlin, 1837, in the chapter "Die literarischen Gattungen der Prosa," pp. 335–415.

Digitized by Google

He finds the story a welter of historical material, a chaos in which Tieck flounders without any recognizable aim. He contends that an historical story should be more than a mere comment on costume; a real invention should be shown, as in *Wallenstein* or *Egmont.* An attempt is made to demonstrate a decline in Tieck's powers from the beginning of his later productive period:

"Musikalische Leiden und Freuden, viel zu didaktisch, um echt poetisch zu seyn; Die Verlobung in dieser Hinsicht zu ausschließlich auf ein Laster der Zeit gerichtet; Die Reisenden wenig mehr als ein humoristisch-polemischer Narrenspiegel; Der Geheimnisvolle langweilig, flach und nichtssagend, wie hundert andere Fabrik-Geschichten für Tageblätter; da bleibt uns, soviel unsere Belesenheit in Tieckianis reicht, nur noch das Dichterleben und Pietro von Abano zu betrachten übrig. Dieser ist eine fratzenhafte Zaubergeschichte nach Art des verstorbenen Hoffmann (Verfasser der Teufels-Elixiere) ersonnen, aber mit wenigerem Glück und ohne Takt ausgeführt. . . . Jenes hingegen, das Dichterleben, ist eine echt historische Novelle, aus einer sorgfältig studierten Zeit der englischen Dichter-Literatur geschöpft; aber um echt dichterisch zu sein und zu wirken, teils zu ausführlich in der Darlegung psychologischer Elements, teils ihrem Stoffe nach zu literargeschichtlich, um allgemein verständlich und ansprechend zu seyn."

The chief fault with Tieck's method is his prolixity; it is strange that he has not been influenced by the pregnant brevity of Shakespeare; the even greater prolixity of Scott is cited; the style of certain contemporary story-tellers, as Gustavus Schilling and Leopold Schefer is such that they would outstrip the veteran Tieck, had they only his well-spring of ideas.

The *Blätter für literarische Unterhaltung,* like its predecessor, the *Literarisches Conversationsblatt,* usually favorable to Tieck's work, makes important reservations in reviewing the Camisard story (1827, Nos. 116–117, pp. 461–3, 465–7). In the first place it disagrees with the term Novelle. Then Tieck is charged with recurrent failure to redeem his promise, to produce the perfect work of art which one is confident he has within him; each time his work is "halb-gelungen, halb-mißlungen." Tieck is credited with a high moral purpose in presenting the perils of partisan conflict, and his partial failure is attributed to his unparalleled skill in dialectics; through his eloquence, his acuteness in discussing one and the same

Digitized by Google

subject, he confuses our convictions, or robs us of them altogether; he seems to leave matters hanging in even balances. His presentation of a large number of differentiated characters can hardly be matched in a novel of Scott's, and the management of the plot is admirable. The reviewer however, finds the conduct of the hero inadequately accounted for psychologically, and he expresses indignant scepticism at the elements of the miraculous. The strange jargon of Frau Barbe is attributed to the influence of Fielding! Tieck's style is called careless, often ungrammatical, and ambiguous; long passages are quoted to prove these points.[17]

Two relatively weak stories follow, *Glück giebt Verstand* (*Berliner Taschenkalender,* 1827) and *Der fünfzehnte November,* which was published serially in the *Dresdner Morgenzeitung,* 1827 (Nos. 37–49), the two being re-issued in the seventh volume of the collected *Novellen* (1828). Reviewers of both stories regarded them as hastily written and uneven in merit.[18] The *Zeitung für die elegante Welt* (1826, No. 245, Col. 1961, Dec. 15), however, attaches to its review of the former a most favorable estimate of Tieck's Novellen:

"Der Verfasser ist kein Novellenschreiber, sondern ein Novellendichter. Mit sicherem und tiefdringendem Blicke weiß er das Leben in der Wirklichkeit und all seine mannigfachen Erscheinungen aufzufassen, mit Wahrheit und individueller Gestaltung darzustellen, dabei den Leser stets auf dem Standpunkte zu erhalten, wo er das Einzelne im Zusammenhange mit dem Ganzen, das Gemeine und Alltägliche in seiner oft nahen und notwendigen Berührung mit dem Edeln und Großen, dem Ideale zu erkennen vermag, woraus denn die Wirkung auf den Leser hervorgeht, daß er in zwei Welten zugleich sich heimisch fühlt und Teil nimmt an den Leiden und Freuden seines Geschlechts, ohne seine Freiheit und Heiterkeit zu verlieren. Bei wenig Dichtern erkennt man so wie bei ihm, wie wenig der Stoff und wie viel die Form, oder die Behandlungsart bedeutet."

Tieck was more successful with his next story, *Der Gelehrte* (*Orphea,* 1828), still one of the most popular of his Novellen. The reviewer in the *Blätter für literarische Unterhaltung* (1827, No. 254,

[17] Cf. also T. Mundt's review, *Schnellpost* (see above) and *Leipziger Lit.-Ztg.,* 1827, pp. 2114–7, Oct. 18.

[18] Cf. *Blätter f. lit. Unterhaltung,* 1827, pp. 65–7, Jan. 19. Cf. also *Leipziger Lit.-Ztg.,* 1829, pp. 1523–7; *Schnellpost, Beiwagen,* Jan. 27, 1827.

Digitized by Google

pp. 1013–15, Nov. 27) uses a string of adjectives to embody his praise of Tieck's story: "Wie edel, wie gemäßigt, wie körperlich praktisch, wirksam und beruhigend, wie würdig und wahr, wie sicher und schön, wie tief geschöpft aus dem Leben und der ewigen, treuen und wahren Natur; wie belehrend, sittlich erhebend und in aller Anspruchslosigkeit doch poetisch und hoch angeschaut." As a critic, it is suggested, Tieck may irritate through his capriciousness and his prejudices, but as a writer of Novellen, he is as a giant among pygmies. Neither *Dichterleben* nor *Die Verlobung* can be compared with the present story in the matter of inner completeness and definition. The long review in the *Dresdener Morgenzeitung* (1827, Nos. 185, 186, Cols. 1473–7, 81–86) by Dr. Franz Horn is, despite its length, hardly more than an enthusiastic *causerie* on the content of the story; the importance of Tieck's stories in future generations as documents of cultural history is noted.

Der Alte vom Berge was first issued in 1828, together with *Die Gesellschaft auf dem Lande* as the fifth volume of the collected Novellen; it was, as a consequence, somewhat scantily subjected to individual criticism. Menzel's review of this fifth volume in the *Morgenblatt* (*Literaturblatt,* No. 86, pp. 341–2, Oct. 24, 1828) forms an interesting general estimate of Tieck's work in the genre, without, however, much comment directed toward the individual stories. They show, he says, a greater freedom in their inner construction than the earlier Novellen; there Tieck held as consistently as possible one phenomenon of life before the eyes of the reader, displaying it clearly from many sides, without wandering far from it. Menzel demonstrates one by one the unity of several earlier stories. In the present Novellen Tieck seems to take matters much less rigidly, as far as form is concerned, and weaves in episodes and extraneous material most casually, but unquestionably uses a loose method with conscious intent; he defends this tendency in Tieck's art, and finds admirable precedents in *Wilhelm Meister, Tristram Shandy,* and the works of Jean Paul. To the *Leipziger Literatur-Zeitung* (1829, pp. 1521–3, Aug. 11) *Der Alte vom Berge* seems a doubtful experiment in the presentation of complicated characters; the plot is cleverly contrived, but weak in assignment of motives for action.

Das Zauberschloß (*Urania,* 1830), one of the most lively and

Digitized by Google

entertaining of Tieck's fictions, restored Tieck temporarily to his old position of almost unanimous approval.[19] In commenting on this story, the *Mitternachtsblatt* (1829, No. 198, pp. 790, Dec. 11) calls Tieck the "Novellen-Goethe," and acknowledges that it would belong conditionally to Tieck's admirers, if he were not at the same time a dramaturg and a Shakespeare maniac. The reviewer, presumably Müllner, remarks a bit maliciously that Tieck is here satirizing an enthusiasm, which he, next to Hoffmann, had been guilty of fostering. The alleged indelicacy of the intercalated story occasions comment and defence on the part of several reviews. Arthur Müller, reviewing *Das Zauberschloß in Der Gesellschafter* (1829, pp. 985, Dec. 7), thinks that this inserted narrative is told with a grace, with a magic naturalness, such as one finds in no other author except Goethe. The *Zeitung für die elegante Welt* (1829, No. 183, vol. 1458, Sept. 18) supplied a somewhat dissenting voice, finding the treatment long-winded and diffuse, the satirical exaggeration ineffective.

It was the lot of *Die Wundersüchtigen* to be issued in the same annual with the second *Dichterleben* (*Novellenkranz*, 1831); in many reviews the superior interest of the Shakespeare story reduces the comment on *Die Wundersüchtigen* to a few lines, as for example, in the *Morgenblatt* (*Literaturblatt*, 1830, No. 120, pp. 1153–4, Nov. 26), which dismisses the story very briefly as less significant, though, like all of Tieck's work, well written and rich in knowledge of man and in character delineation. The *Hallesche Allgemeine Literatur-Zietung* (1830, No. 238, Col. 618, Dec.), calls attention to the similarity of theme with Goethe's *Großkophta*, but regards Tieck's work as superior, especially in the concentration of all motives on the one idea. The reviewer in *Der Komet* (1830, No. 44, Nov. 5) finds the characters monotonous and of a cool passivity,—a unique opinion in Tieck criticism. The *Blätter für literarische Unterhaltung* (1830, pp. 1301–03, Nov. 22), however, devotes a long and discriminating review to this story. The many-sided Tieck shows a new facet of his genius: "Jener bald wehmütige, bald lächelnde Humor, jener leichte, glänzende Witz, ist hier gänzlich verbannt, um der strengen, tiefen Betrachtung einer besonderen

[19] Cf. *Jenaische Allg. Lit.-Ztg.* (1829, No. 215, Col. 278, Nov.); *Blätter f. lit. Unterhaltung*, 1830, pp. 453–4, 457–9, Apr. 24, 25, signed 87.

Digitized by Google

Richtung des menschlichen Gemüts, des Wunderglaubens Raum zu geben." And with marked perception for a critic of the time, the reviewer formulates the proper practice of an artist in presenting a story which involves a moral teaching, as opposed to one which is written with a definite moral purpose.[20]

The story element of *Der griechische Kaiser* (*Urania,* 1831) especially pleased the reviewers,—the rise of interest toward the dénouement (*Der Gesellschafter,* 1830, pp. 840, Oct. 30), the tension due to the nature of the complication (*Literaturblatt,* 1830, No. 89, pp. 395–6, Sept. 27), though *Der Komet* (1830, No. 45, pp. 355, Nov. 12), dissenting, finds the plot weak. The *Zeitung für die elegante Welt* (1830, No. 262, Cols. 1609–10, Oct. 14) regards the story as belonging among the best works of the genre in modern literature, masterly in its portrayal of the historical background, in rich variety of character, skillful and colorful in the painting of individual scenes, genuinely poetic in conception. To the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1830, No. 217, pp. 292, Nov.) Tieck here maintains his reputation as an incomparable portrayer of character, handling the chief and subordinate characters, the latter unusually numerous, with great discretion, providing a picture which is in constant movement, but never restless; the humorous character of the court fool demonstrates capacities in this direction which Tieck shares with no living humorist. There is in various reviews the customary reference to irrelevant material and prolixity.

Der Jahrmarkt and *Der Hexensabbath* (*Novellenkranz* 1832) seem to have excited little contemporary interest,[21] but *Der Mondsüchtige* (*Urania,* 1833) was very widely discussed, in part doubtless because the recent death of Goethe had given peculiar pertinence to it. According to the *Blätter für literarische Unterhaltung* (1831, pp. 1458, Dec. 3, signed 220), it was Tieck's purpose to incorporate in a story with lively and rapid movement the influence of Goethe on the lives of men; and the result is a work of beauty, power, and inscrutable depth.[22] The *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*

[20] Cf. also *Leipziger Lit.-Ztg.,* 1831, pp. 407–8, Feb. 28.

[21] Cf. *Blätter f. lit. Unterhaltung,* 1832, pp. 237–9, Feb. 26.

[22] There was a previous review in the *Blätter f. lit. Unterhaltung* (1831, pp. 1352, Nov. 8, signed 214); to this reviewer the story demonstrates as no other the change in Tieck since the days of his association with the Schlegels; the old Tieck is here completely disavowed.

Digitized by Google

(1831, No. 214, Cols. 265–6, Nov., signed N) devotes the greater part of its review to a vigorous reinforcement of Tieck's defence of Goethe and his warfare on Goethe's contemners;—youthful authors might well learn from their elders that the foundation stones of genuine poetry are beauty, harmony, sincerity, clarity. *Der Gesellschafter* (1831, Beilage zum Blatt, 155, pp. 773, Sept. 28) and the *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1831, Col. 469) support Tieck's tribute to Goethe, but criticize the story as such,—the plot sketchily conceived, cause and effect too loosely coordinated, the "invention" insignificant, suggesting too that this fault is on the increase in Tieck's story-telling. The *Zeitung für die elegante Welt* (1831, No. 202, Cols. 1609–10, Oct. 5) and the *Abendzeitung* (1831, No. 183, *Wegweiser,* No. 82, pp. 325, Oct. 12) show already the tendency, later quite marked, to dissent from their former favorable view of Tieck. To the former *Der Mondsüchtige* seems unworthy of a place among the finest gifts of Tieck's genius; despite the undeniable talent of the author, it will awaken only a mild interest, since it lacks a significant idea. The *Abendzeitung* finds a stylistic carelessness in the whole story, which it might pardon in any one except a master of beautiful and choice prose; elements of the plot are surprising, and the dénouement forcibly achieved; indignant protest is entered at Tieck's implied exaltation of Goethe at the expense of Schiller.

Of *Die Ahnenprobe* (*Urania,* 1833) the *Abendzeitung* (1832, *Literarisches Notizen-Blatt,* No. 68, Nov. 24) gave an even more unfavorable notice: "Wir haben nun einmal das Unglück, je höher die Töne der Bewunderungstube werden, welche dieses Dichters Lob erschallen läßt, desto seltener mit ihm völlig einig sein zu können, und das fernere Unglück, gerade diejenigen seiner Arbeiten, von welchen man das mindere Aufsehen gemacht hat, für seine vollendetsten und würdigern zu achten." Instead, as formerly, of incorporating an idea in his stories, Tieck now seems to be presenting mere whims; through his power of dialectic he makes utterly unreal characters seem plausible, yet an author who works thus gives us in the end only glitter and ornament. Dr. Schlesinger reviews the *Urania,* and with it Tieck's story, in *Der Gesellschafter* (1833, No. 72, pp. 856, Oct. 26); he is chiefly concerned with the ethical implication of the narrative. The *Zeitung für die elegante Welt* (1832,

Digitized by Google

No. 231, Col. 1841, Nov. 24), after the strictures on the previous Novelle, ranks *Die Ahnenprobe* very high; nowhere except in Jean Paul, are the effects of real humour so displayed, coupled with the seriousness of a deep and noble spirit. *Eine Sommerreise* (*Urania,* 1824) is, as a Novelle, one of the most defective of Tieck's stories, and the reviews criticized it on this score, though admitting its interest as a series of clever and graceful travel sketches.[23]

The most noteworthy review of *Der Tod des Dichters* (*Novellenkranz,* 1834) is that by Theodor Mundt in the *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*[24] (1834, Cols. 444–7, 449–56, March). If poetry is to be made the theme of poetry, Tieck is especially fitted for the task, both by temperament and experience; and the problem involved, the artist in relation to art and life, is most significantly treated in his Novellen, which are the culmination of his work, receiving there perhaps the most comprehensive solution possible; this is particularly true in the case of the three Shakespeare stories, and now in the Novelle under consideration. With reference to the Shakespeare stories Mundt remarks:

" Seine drei Shakespeare-Novellen genießen unter uns den Ruhm, den sie bei dem heutigen kalten Literaturklima Deutschlands, wo man Beispiele hat, daß sogar Wein eingefroren ist [reference in foot-note to lack of purchasers for Tieck's collected works], nur genießen können. In diesen Darstellungen liegen die tiefsten Schätze und Rätsel der Dichterbrust enthüllt, die schaffenden und zerstörenden Elemente des Genius zeigen sich in ihren wunderbaren Konflikten der bestehenden Weltordnung gegenüber, und alle die geheimnisreichen innern und äußern Verwickelungen einer hohen Begabung, durch die sich das Talent sein eigenes Glück und sein eigenes Elend bereitet, hat niemand mit einer solchen Weisheit bei allem Grauen dämonischer Schrecken und mit einer solchen Lieblichkeit, in der Ergreifung zartester Seelentöne entfaltet, als Tieck."

He finds the present story inferior in form and in the delineation of character, but equal in the compass of its theme. Mundt cannot

[23] Cf. *Hallesche Allg. Lit.-Ztg.,* 1833, No. 229, Col. 611, Dec.; *Der Gesellschafter,* 1833, No. 175, *Lit.-Bl.,* No. 17, pp. 867, Oct. 30 (Dr. Schiff); *Abendzeitung,* 1833, *Lit. Notizenbl.,* No. 85, Oct. 23; *Ztg. f. d. elegante Welt,* 1833, No. 203, pp. 809–11, Oct. 17.

[24] This review Mundt compounded together with a review of *Der junge Tischlermeister,* to be noted below, and one of *Eigensinn und Laune* in *Lit. Zodiakus,* 1836, pp. 1–15, into an essay, " Ludwig Tieck, Leben und Poesie," published in *Charaktere und Situationen,* Wismar and Leipzig, 1837, II, pp. 259–89.

Digitized by Google

refrain from noting that patriotism stands high among the virtues which Tieck attributes to Shakespeare and Camoens, though Tieck himself has evinced no interest in recent changes in his own time and country. The review is not without adverse criticism; Mundt thinks the important figure of the countess a rather shadowy creation, and with obvious censure designates some other characters as mere vehicles for carrying discussions and reflections. *Der Gesellschafter* (1834, *Lit.-Bl.*, No. 8, pp. 221–2) also prints a signed review by Dr. Schiff. He maintains that, despite the foreign scene, the essential background of the story is contemporary Germany, perhaps because eternal thought belongs to no time, because conditions in Germany are like those at the time in Portugal, or because Tieck is a kind of Camoens;—his world is too engrossed in political affairs to love and appreciate him as he deserves.[25]

In *Die Vogelscheuche* (*Novellenkranz*, 1835) Tieck entered sturdily into the field of literary polemics; and his satire on contemporary conditions was certain to provoke discussion. Some journals are in complete accord with his barbed criticism. The *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1834, No. 227, Cols. 599–600) for example, after a brief description of the story as such, calls attention to

"Die treffenden Bemerkungen über das schriftstellernde und zeitblätternde Unwesen unserer Zeit, über republikanische Narrheit, kritischen Zynicismus, dramatische Armut und Armseligkeit und wie die Vogelscheuchen alle heißen mögen, welche in unseren Tagen errichtet werden, um gesunde Vernunft, guten Geschmack, und adlige Gesinnung aus den Gauen der deutschen Literatur, Politik, usw, zu vertreiben."

The *Morgenblatt* (1834, *Literaturbl*, No. 113–4, Nov. 10) reviews *Die Vogelscheuche* together with *Das alte Buch, oder Reise ins Blaue hinein* (*Urania*, 1835), which appeared in the same autumn. The review is obviously by Menzel; he uses it as an opportunity to enforce his depreciatory opinions of Goethe and his scorn of Young Germany. Both form and substance of his diatribes are familiar.

F. G. Kühne, who next year became editor of the *Zeitung für die elegante Welt*, subjected *Die Vogelscheuche* to a less prejudiced,

[25] Cf. also reviews of similar tenor in *Hallesche Allg. Lit.-Ztg.*, 1833, No. 230, Col. 619: *Blätter f. lit. Unterhaltung*, 1833, pp. 1441–3, Dec. 16.

Digitized by Google

though more adverse criticism in the *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (1834, No. 90, Cols. 753–60). The reviewer attaches Tieck's satirical style in this story to his earlier work, to his fantastic comedies, where humor and satire are, as it were, the tribunes of the people protesting against the magisterial and senatorial decrees of reason. But, in estimating Tieck's merits, he insists that real greatness in literature cannot rest on the negative work of satire and humor. He takes exception to the statement of Mrs. Jameson [26] that Tieck has ascended the "orphan" throne left vacant by the death of Goethe; the time when a single personality could control literary movements may well be past; at any rate, least of all could a "Comus" be seated on such a throne. However important, essential indeed, was the medieval, romantic movement which he represented, Tieck could neither then nor now be called a general controlling force . . . and the *Novelle* under consideration shows sufficiently that an ironical view of the world no longer touches the nerve of our real interests. The story itself has serious defects. One quality is conspicuously lacking, which has constituted the primary importance of his Novellen, the creation of humorous characters, here replaced merely by humorous views of life; and more serious still:

"Die Quelle des Tieck'schen Humors sprudelt nicht mehr das bunte Farbenspiel des Regenbogens, sie ist nicht versiegt, aber sie ergießt sich reflektierend in einer epischen Breite, wovon in seinen letzten Novellen nur einzelne Spuren bisher zeigten, während hier die wohlgefällige Weitschweifigkeit eine in der Tat mortifizierende Langeweile erregt."

Dr. Schiff's review in *Der Gesellschafter* (1834, *Lit.-Bl.*, Nos. 191–2, pp. 956, 960, Nov. 28, 29) is strikingly similar, though more distinctly unfavorable; the reviewer expresses, further, hearty dissent in the matter of Tieck's verdict on contemporary literary movements.[27] It seems that this story marks a sharp dividing line in the history of Tieck's Novellen in contemporary criticism.

To many, on the other hand, *Das alte Buch* seemed like a partial renewal of the old Tieck, the *Literarische Zeitung* (1834, pp. 789,

[26] Mrs. Jameson: *Visits and Sketches at Home and Abroad*, 3d Ed., London, 1839.

[27] Cf. also *Literarische Ztg.*, 1834, pp. 786, Oct. 22.

Digitized by Google

Oct. 29) indeed, suggesting that it was really an old story worked over. The *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1834, No. 228, Cols. 601–2, Dec.) exults, however, over the literary polemics, which Tieck has included in this story also; now he swings his magic staff to create a world of wonder, now his sharp scourge to ridicule and discipline the perversities and wretchedness of the day, the " Witzjägerei, Spaßmacherei, Blödsinn, Frechheit, Unverschämtheit, Gemeinheit, Lügenhaftigkeit und Sittenlosigkeit "; the party under fire will begin to depreciate our noble poet, but he can console himself with the case of Goethe, whom one will revere when no one recalls any more the names of a Börne and a Conz. For formlessness and the lack of coherence and clarity the *Abendzeitung* (1834, *Lit. Notizenblatt,* No. 100, Dec. 13) finds compensation in the presentation of the author's poetic creed; in contradistinction to Goethe, Tieck becomes increasingly subjective, in recent stories returning to the style of his earlier work, and the present story is written to symbolize the poet's conception of the harmony of nature and poetry; the Novelle, though boldly conceived and in many passages constructed with great power, is criticized for occasional lack of poise and dignity, and for tasteless wit. The opinion of *Der Gesellschafter* (1834, No. 182, *Lit.-Bl.,* No. 12, pp. 912, Nov. 12) is in striking contrast; Tieck's Novelle is a thing of exquisite poetic beauty:

" Wer eine solche Gestaltenfülle so klar und malerisch gruppiren, diese Möglichkeit von Nuancen und Kontrasten so geschmackvoll und harmonisch verflechten und Alles so keck und leicht beleben kann, daß der erklärende Faden in all der Buntheit, von der Philisterei des Lebens an bis hinauf zur Quintessenz der Poesie, nie dem Auge sich verbirgt, der ist ein Dichter, der hat seine ganze Natur zur Poesie geläutert, daß er nichts mehr sagen kann, als was Gedicht ist."

The major part of the review is a vigorous and spicy defence of Tieck against the clique of political authors who attack him in malice and envy, largely in view of his political opinions.

According to one reviewer it had been a long time since a work of a major author had been as much discussed as Tieck's next story, *Eigensinn und Laune* (*Urania,* 1836). The Novelle was in distinct contrast to the renaissance of romantic thought and feeling which was noted in reviews of *Das alte Buch;* it was, indeed, modern in theme, much too modern for many critics and readers. Its pur-

Digitized by Google

posefulness was recognized, but Tieck's frankness was an offense to many. The heroine becomes a courtesan. Thus, for example, the *Abendzeitung* (1836, *Lit. Notizenbl.*, No. 95, pp. 358, Nov. 28) suggests that Tieck should have spared "manchem züchtigen Auge den Blick in das Treiben in berüchtigten Häusern. . . . Leidenschaft bis zu ihren höchsten Verirrungen bleibt stets Aufgabe für die Dichtkunst aber der Sinneskitzel des Lasters muß verdeckt bleiben; selbst in der bloßen Erwähnung, weil er nur Ekel und Widerwillen hervorbringen kann." The reviewer thinks the degeneration of the heroine hardly convincing from the premises supplied, particularly the hereditary tendencies,—an interesting bit of comment for those days. The reviewer in the *Zeitung für die elegante Welt* (1835, No. 204, pp. 815–6, No. 205, pp. 819–20, Oct. 16–17) calls the Novelle "Ein wunderbares Product, ein Gemisch von ergreifender, psychologischer Tiefe und krankhaften Gelüsten einer Phantasie, derer Altersschwäche eine gewisse Erbitterung als Reizmittel zu Hülfe nimmt," and regrets that the poet does not employ his powers of psychological penetration on a worthier theme. *Der Gesellschafter* (1835, No. 189, *Lit. Bl.*, No. 29, pp. 937, Nov. 23) hints that Tieck does not understand the activity of "our immature world-reformers" and prefers the earlier Tieck, the poet of forest perfume and fairy-tale intoxication; the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1835, No. 201, pp. 175, Nov.) regards the tale as a contemporary moral document, a timely warning, its success as such should constitute a greater reward to the author than the most splendid literary fame.

The review in Menzel's *Literaturblatt* (1835, No. 124, Dec. 7) is an interesting illustration of Menzel's literary warfare:

"In der dritten und letzten Novelle [that is, in the *Urania*] hat Ludwig Tieck das Leben eines scham- und sittenlosen Mädchens geschildert, eines Mädchens, wie sie in unsrem guten Deutschland alle werden sollen, wenn man der jeune Allemagne die weibliche Erziehung anvertraut, eines Mädchens, das eher Mutter als Frau zu sein begehrt, Ehe, Dankbarkeit, und jedes zarte Gefühl verlacht und verhöhnt, kurz, eines ganz vollkommen Gutzkow-Wienbarg'schen Ideals . . . Etwas graß, wie wir es bei Tieck nicht gewohnt sind, ist diese Geschichte um so auffallender in einer Zeit, in der lüderliche Jünglinge unter der Maske der Ästhetik dahin wirken möchten, aus dem Herzen deutscher Leserinnen jede Scham und jedes feinere Senti-

Digitized by Google

ment zu verbannen. Tieck läßt freilich der Moral Gerechtigkeit widerfahren, das Schlechte wird bestraft, die Unschuld gerettet. Aber man darf wohl fragen, ob es denn so Not tut, das Laster an die Wand zu malen?"

Mundt's review in the *Literarischer Zodiakus* (see above) contains a vigorous arraignment of Tieck for his introduction of the morally objectionable, a practice which he so severely criticized in others.

To this story of Tieck's the *Blätter für literarische Unterhaltung* devoted two reviews (1835, No. 301, Oct. 28, pp. 1242–44, signed 59, and 1836, Feb. 6, 7, pp. 161–63, 165–67, signed Eduard von Bülow). To the first reviewer, whether or not Tieck understands the present generation, it is enough that he concerns himself with it, with youthful radicalism, with current opinions,—for example, of the marriage tie. Tieck's conception of the new school is described as follows:

"Diese deutsche Jugend, die sich hier um Politik bekümmert, stellt der alte Meister Tieck überhaupt als ein liederliches verworfenes Gesindel hin. Die ganze Ironisierung der neuen Zeitideen in jugendlichen Köpfen läuft dann schließlich darauf hinaus, daß eben jene Gemüter einer ganz gemeinen Sinnlichkeit zu fröhnen beabsichtigen";

and this sensuality Tieck would not allow to be confused with "jener genial sein wollenden Wollust" of Lovell and Sternbald.

The review by Tieck's friend, Eduard von Bülow, is interesting both as a defence of Tieck and as an interpretation of the Novelle. Tieck has two parties against him, the weak of intellect, intellectual parasites with only borrowed ideas, and the party of political word-heroes, the Young Germans, who oddly enough have for the time being the capacity for making an impression on a certain public. The first class, the weak, indifferent, hypocritically pious, either whisper about the content of the story, whether they have read it or not, or express openly their indignation, though there is not an offensive word in it, nothing to compare with the passages at which people smile in Wieland or his followers, or more recently in Clauren. Objection on this score, that of morality, is childish; the story is really a touchstone of present-day feminine culture. The other party seems to see that now their chief foe is not Goethe but Tieck; he,

Digitized by Google

with the aid of Poesy ("Posie") has demonstrated their worthlessness ("Nichtigkeit"), and the dangers of their teachings, which, having failed to overthrow Germany politically, are undermining it morally. The aim of the Novelle is declared to be the justification of the marriage tie; it shows what happens when it is disregarded. The heroine is a representative of the new Berlin—or Frankfort—Germany, which looks upon marriage as a superfluous or even injurious institution. Bülow rather ingeniously interprets the story as an elaborate allegory; in the heroine the self-satisfied thoughtlessness ("Unbedacht," rashness) and shortsightedness of our day is personified, perhaps the spirit of revolt; he finds a certain substantiation of his theory in the date of her birth, 1789; Wilhelm, the fruit of her sinful relation with Friedheim, is "Young Germany"; and her daughter Charlotte's marriage with the gardener, closing the allegory, suggests hope for the future in the soundness and health of the real people. The structure of the story is especially praised, the three-fold division into parts, deftly joined. The narration of one episode is called almost unparalleled in German prose in its classic perfection; only the *Wahlverwandtschaften* can perhaps equal it.

Der junge Tischlermeister stands for various reasons apart from Tieck's other Novellen, it was planned in 1795 and begun in 1811, long before the author had entered upon his later style of narration; and it is the longest of Tieck's finished stories, longer even than the novel *Vittoria Accorombona.* The review of *Der junge Tischlermeister* by Theodor Mundt in the *Jahrbücher für wissenschaftliche* Kritik (1837, No. 35, Cols. 275–80)[28] is an interesting bit of contemporary criticism. The reviewer is mainly concerned with Tieck's relation to middle-class society. Fancy and lyric feeling formed the first fundamental tones of his poetic character, which, in his first period, ended in an emotional debauch, but later he found firm footing in reflective and speculative thinking. Tieck's works were saved from complete suspension in the ether through literary rather than actual experiences, by Shakespeare, turning his mind to realities, by Cervantes, giving point to his irony and delicacy of perceptions, and by other great examplars, who spurred him to creative work. But social realities he so seldom touches that one fails to find in him

[28] This review was later in part incorporated in Mundt's essay, "Ludwig Tieck, Leben und Poesie," see above.

Digitized by Google

a definite relationship to middle-class conditions; as far as his works are concerned, he does not know the bourgeoisie. At present he seems preeminently the poet of a select society, yet in his social Novellen he presents less the forms of social life in those circles than conversations of a *bonne société* with esthetic inclinations. The actual events which form the foundation of his stories are not always very securely provided for. Even the later tales pass over easily into the realm of the fanciful. *Der junge Tischlermeister* presents a contrast between social classes and seeks to portray the poetic and noble aspects of the artizan, even suggesting an equality with the social aristocracy. The reviewer thinks this opinion an agreeable one, but incorrect and premature. As usual with Tieck, the major part of the Novelle is composed of discussions, conversations and reflections; the discussions of plays and dramatic art, though interesting, are thought to be out of date. It will be remembered that Tieck's preface to the *Tischlermeister* was in part a reply to his critics of the Young German stripe, the new and impetuous generation, who often chided Tieck for not keeping pace with the times. Mundt thinks Tieck's retort superficial, and if Tieck, in quoting Goethe, desires to place himself by Goethe's side, the reviewer would supply a wholesome corrective in Goethe's opinion of Tieck, taken from Eckermann.[29]

The *Zeitung für die elegante Welt* (1836, No. 156–7, pp. 623, 627–8, Aug. 11, 12)[30] presents a review of a different type. It is, in part, a scornful reply of youthful radicals to the preface just referred to. The reviewer professes a sincere admiration for Tieck, an appreciation for his gifts to the nation, but finds it impossible to praise the whim and caprice which of late have guided his pen. The present Novelle is a bitter disappointment, seemingly a weak imitation of *Wilhelm Meister*. There is doubtless a certain measure of truth in it, but the method of telling the story, in spite of individual excellencies, is a complete failure:

"Tieck's jetzige Produkte tragen alle mehr oder minder etwas Koboldartiges, Fratzenhaft-Phantastisches an sich. Man kommt dabei zu keinem Genuß. Seine Laune hat sich des Genius in ihm bemeistert und läßt jetzt ihre Sultansgelüste an ihm aus. Nennt er

[29] This particular fling Mundt omitted in revamping this review for his essay.
[30] Reprinted in the *Literarische Ztg.*, 1836, pp. 810, Oct. 12.

Digitized by Google

die junge, strebende Welt eine " ungestüme " und ruft ihr altklug lächelnd zu, er habe schon an den Schuhsohlen abgelaufen wonach sie mit tiefem Seelen-Schmerz ringt; so müssen wir doch offen bekennen, daß Tieck in einem argen Irrtum befangen ist."

The *Blätter für literarische Unterhaltung* honored Tieck's new Novelle with a long review (1837, pp. 289–90, 293–4, 297–8, 301–2, Mar. 13, 14, 15, 16), a large part of which, however, is merely an analysis of content, together with quotations. The reviewer finds the kernel of the book in the " marriage of the crooked line with the straight," that is, of necessity with art, prose with poetry, law and obligation with caprice and passion, so that virtue does not become philistinism, nor pleasure excess. Tieck utilizes the remarkable range of his experiences; he knows all classes,—in contrast to many of our younger story-writers, whose experiences are only " bookish." The reviewer defends the Novelle against the charge of unnaturalness, of caricature; the elements of the narrative which have brought this censure are really the play of Tieck's persistent irony, forming in reality the subjective element in his work; that which stamps the objective figures of his imagination with the peculiar mark of his individuality. Certain moral implications of the tale provoke grave doubts; the tacit justification of deviations from standard moral codes.

The correspondent from whose " Brief über Ludwig Tiecks *Der junge Tischlermeister* " an extract was printed in the same journal a few weeks later (pp. 431, Apr. 17, No. 107, signed 134), emphasizes the extraordinary impression of unity which the Novelle makes, despite the diversity of substance. The moral attitude involved, particularly as represented by one episode, is called into question, though less soundly censured than in the review noted above. The letter closes with a reference to current attacks on Tieck. A few weeks later still (No. 130, pp. 527–8, May 10) there appeared a further note, " Bemerkungen über Tiecks *Der junge Tischlermeister*," which is concerned entirely with the ethical aspects of the story, presenting by means of a suggested explanation of Tieck's inner meaning a defence of the story on these grounds.

After *Der junge Tischlermeister* the five stories of the later years received scant attention or were openly condemned. The *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1836, No. 240, Col. 475,

Digitized by Google

Dec.) calls *Wunderlichkeiten* (*Urania,* 1837) unimportant in design and execution, only individual details reminding one of the master. The *Hallesche Allgemeine Literatur-Zeitung* (1836, No. 218, Col. 509, Dec.) suggests that one would not have thought it the work of Tieck, if his name had not been attached to it. The *Zeitung für die elegante Welt* (1836, No. 205, pp. 317–8, Oct. 18) uses its review of *Wunderlichkeiten* to express a highly depreciatory opinion of the later Tieck. The beauty, the artistry of his early romantic work is fully acknowledged,—" nun aber ist längst, was wunderbar erscheint, zur Wunderlichkeit geworden, die Phantasie in frivolen Aberwitz verkehrt, und die Klugheit des Verstandes, die um alles dies weiß, sitzt als Grimasse über dieser seltsam verkehrten Welt und meint, man müsse mit lächeln über so viel vermeintliche Ironie, die gegen sich selbst perfide ist." Tieck is called the Jesuit of Romanticism. In *Die Klausenburg* (*Helena,* 1837) Tieck created one of the most eerie of his tales, perhaps rivalling Hoffmann in the field. A brief review with full acknowledgment of its ghostly power was printed in the *Abendzeitung* (1836, No. 103, pp. 409, Dec. 24), and a similar tribute to Tieck's skill in fashioning this sort of thing appeared in the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1837, Col. 280, May). In *Der Gesellschafter* (1837, No. 9, pp. 44, Jan. 16) A. Rebenstein writes a little essay on the supernatural and miraculous in literature, and in particular on Tieck's use of it in this story.

Des Lebens Überfluß adorned the Urania for 1839, and *Liebeswerben* the *Helena* for the same year. The former has gradually gained a high place for itself among Tieck's stories, but the reviews at the time were far from cordial. *Der Gesellschafter* (1838, No. 185, Nov. 21), for example, so often friendly to Tieck, wishes that it did not bear Tieck's name. The *Literarische Zeitung* reviews the two Novellen together; the review is signed F. M. and is presumably by Edward Meyen, the new editor; he finds practically nothing of merit in either of them: " Es ist ein betrübender Anblick, einen Geist wie Tieck, sich so verleben, den Strom seiner Kraft so versanden zu sehen." In *Des Lebens Überfluß* he finds only a situation, and that copied from Jean Paul's " Blumen- Frucht- und Dornenstücke," where it is much better presented. The literary polemics of *Liebeswerben* stir the reviewer to disgust; this is, however, the aspect of the story which pleases the *Abendzeitung* (1838, No. 95,

Digitized by Google

pp. 431, Nov. 28); it is well, this journal contends, that some one having authority should arise in protest against the worthlessness of the Young German school. The brief review of *Des Lebens Überfluß* in the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1838, No. 194, pp. 109, Oct., signed Vir) is rather an apology than a commendation: Tieck "gießt aus dem Füllhorn der anmutigsten Diktion, gewürzt von unvergleichlichem Humor, so schöne Gaben über einen mageren Stoff, daß dessen Unbedeutendheit übersehen wird." *Waldeinsamkeit,* the charming story with which Tieck closed the long series, was rather meagrely noticed in current periodicals. In *Der Gesellschafter* (1840, No. 207, *Lit.-Bl.,* No. 36, p. 1005, Dec. 16) the reviewer, with signature Atm., is amazed that the "Altmeister" of our literature should stoop to so thread-bare an intrigue; the whole is fantastic without being poetic, and certain elements in the story are repulsive. The *Literarische Zeitung* (1841, p. 861, Nov. 11) remarks: "Man würde den schlechten Anfang vergessen, wäre das Ende nicht gleich trivial." The *Morgenblatt* (1840, No. 116, p. 464, Nov. 16) alone seems to have been satisfied with the story; pleasure is expressed "unter den finstern und oft henkermäßigen Mienen, die unsre Dichter machen, zuweilen noch einer lächelnden Grazie zu begegnen."

The list of Tieck's stories becomes complete with inclusion of *Das Fest zu Kenelworth* (1828), published as a prologue to *Dichterleben* in the sixth volume of the Novellen (Berlin and Breslau, 1823–28). *Der Wassermensch* (1834), published in the first volume of the *Gesammelte Novellen* (Breslau, 1835–42); *Weihnacht-Abend* and *Übereilung,* issued first in the second volume, and *Abendgespräche,* and *Die Glocke von Aragon* in the tenth volume of the same set. As far as periodicals are concerned, they were either not reviewed separately, or were briefly and insignificantly mentioned. It is interesting particularly that *Der Wassermensch,* with its allusions to Schiller and its covert attack on Young Germany, was thus passed over.

In addition to the reviews in the narrower sense, the periodicals published occasional articles on Tieck's work, sometimes attached to the survey of an individual story or a group of stories. Several of the essays, Menzel's for example, have been drawn upon in the preceding pages. In the *Blätter für literarische Unterhaltung* (1830, pp. 53–54, 457–9, April 24, 25, signed 87) a paper appeared entitled

Digitized by Google

"Andeutungen über Ludwig Tieck und seine neuen Novellen." The same journal, a few years later brought out a curiously composite article on Tieck (1833, pp. 113–15, 117–9, Jan. 28, signed 167). The first section is in the main an account of an essay by Amédée Prévost of Geneva in the *Revue de Paris* (1832, pp. 141–9, Vol. 43) with translated excerpts; the second number contains part of a long unpublished essay on Tieck, and a translation of quotations from "a Mr. Hare's" introduction to his English renderings of *Die Gemälde* and *Die Verlobung*.[81] Growing international fame is thus attested. These foreign opinions of Tieck's work, of his *Novellen* in particular, became a part of contemporary German criticism. The French Swiss critic produces Tieck as a refutation of the common opinion that German literature ended with Goethe; in the Novellen, he thinks Tieck superior to Scott, though the latter excels in the individualizing of his characters. The English translator lays especial weight on the form of the Novelle as used by Tieck, the dramatic concentration of all elements into the smallest space possible, but permitting complete development; English literature has hardly anything similar. The article by Karl Rosenkranz in the *Hallesche Jahrbücher* is one of the more familiar pieces of Tieck criticism, but it is only very briefly concerned with the later Tieck. Rosenkranz does not think that Tieck's Novellen represent any real advance in his art, though from the publication of the first Novelle they set the fashion of applying poetical dialectics to the interests of the present; with all admiration for his versatility and his fecundity, the critic deprecates Tieck's failure to utilize his mighty talents, to pull himself together for the highest achievement. Though Tieck is ordinarily regarded as the founder of the modern Novelle. Rosenkranz finds the form already supplied in Goethe's stories of the emigrants in *Wanderjahre,* and even earlier in Tieck himself, in the first part of *Phantasus.*

Except as demonstrating the nature of reviewing, much of this considerable mass of reviews has little value as criticism. In many cases the reviewer is content with describing the story; in others, the proportionate amount of purely descriptive material is large. Quantitatively, perhaps as a sum total, one-third of this body of reviewing consists of the contents of the Novellen merely retold, in

[81] *The Pictures: The Betrothing,* London, 1823 (J. C. Hare?).

Digitized by Google

summary. This type of reviewing shows no comprehension of the art of Tieck, and only indirectly in the condensed narrative does there appear an attitude toward the story itself; the reviewer interprets the story in relating its content. In other words, the reviewers in those decades, to a large extent, looked upon their function as guidance of a rather primitive sort; they told the reader what he might find in the books which he might seek to read. Only in one case, that of the *Literarisches Conversationsblatt* (*Blätter für literarische Unterhaltung*), was a prominent journal of criticism issued by a publishing house which at the same time published Tieck's stories. Though this journal is, on the whole, distinctly favorable to Tieck's work, its reviews are in no sense advertising material; they are, on the contrary, among the most penetrating and significant of the contemporary estimates of Tieck's fiction.

As before noted, hardly had Tieck embarked on his new career in fiction before the reviewers began to call attention, in varying tones of censure and of exculpation, to his prolixity and his admixture of irrelevant material. The technique of Tieck's story-telling is in many reviews viewed from this one standpoint; the unity of action is the only technical criterion to which the stories are subjected. Tieck seems to have been indifferent to censure on this score; indeed in some of the later Novellen he increased the proportionate amount of discussions and the like, matter which has nothing "to do with the story." Menzel in 1828, reviewing two of the Novellen, says it is evidently Tieck's conscious purpose to cultivate a very loose construction. Gradually, though continuing to comment upon it with almost irritating persistence, the journals accepted it as an essential element of Tieck's story-telling; the stories themselves losing in significance in becoming a mere vehicle for the somewhat unrelated expression of opinions; the friendly periodicals insisted that the ripe wisdom of the master was welcome, in whatever form it appeared.

Naturally this persistent element in the reviews is bound up, directly or indirectly, with the consideration and recognition of the Novelle as a definite genre. The form as such was in Germany only a few decades old, and, broadly stated, it came to be felt that Tieck had assisted in establishing the validity of a new and highly effective literary type, only in the course of time to confuse the concept and distort technical nomenclature.[32] Menzel, for example, calls

Digitized by Google

especial attention to the unity of the first three Novellen, and resorts to such precedents as *Wilhelm Meister* and the novels of Jean Paul as a defence for Tieck's increasing formlessness.

Tieck's chief statement of his theories or opinions in regard to the Novelle dates from a period about mid-way in his career as a writer of Novellen. It is contained in the preface to the Vol. XI of the *Schriften* (Berlin, 1828–1846, pp. LXXXIV–XC) which was dated May, 1829. Tieck here demands a rigid classification and expresses disapproval of current inexactness of nomenclature. His old friend Frießen says that it was a particular hobby of Tieck's to insist on such exactness in the use of terms, that he was angry indeed over the constant abuse of the word.[33] In the preface Tieck bases his differentiation of the species on novelty of theme and the necessary presence of a turning point, but his statement as to method of narration is broad enough to cover the most diffuse and digressive of his own stories. Later in life, in a conversation reported by Köpke,[34] the aging master seems himself quite uncertain of any possible delimitation of the Novelle as a separate genre, and with implied reference to his former theory, confesses that some of his Novellen lack the one technical element which he then deemed essential, the "turning point." It is interesting to note that Immermann in a letter to Tieck, dated Düsseldorf, April 13, 1836, discussing Tieck's latest story, gives Tieck a sly suggestion as to his recent looseness in the Novelle form: "Ich fand, daß sie (die Novelle) mehr in den Gesetzen der Gattung sich bewegte als manche andre Ihrer letzten Dichtungen dieser Art." [35]

The reviews seem to have ignored this important preface of 1829 and did not respond to the invitation to test the later stories by Tieck's own theories and discover possible inconsistencies. Tieck, indeed, has so framed his definition as to include the characteristic

[32] In a review of a story of L. Rellstab, H. Laube directly charged Tieck with responsibility for the confusion. Cf. *Ztg. f. d. elegante Welt*, 1834, No. 137, p. 545 ff., July 17.

[33] Cf. Hermann, Freiherr von Frießen, *Ludwig Tieck: Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–42*, Wien, 1871: Vol. II, pp. 312–367, "Die Novellen," where Tieck's ideas of the preface are given in somewhat more elaborated form.

[34] *Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, von Rudolf Köpke, Leipzig, 1855, II, pp. 234.

[35] Minor assumes that this refers to *Der junge Tischlermeister:* it would seem more likely that Immermann was speaking of *Eigensinn und Laune.*

Digitized by Google

which was looked upon as his chief technical defect,—the definition in this particular may be a case of personal pleading. Yet, as the tendency to prolixity and irrelevancies actually increased, the continued or increased comment on it was doubtless due in part to the development of a feeling for the Novelle form, to which Tieck's own dictum and frequent other essays at definition had contributed. The Novelle as a definite form of literary expression gained ground in these decades; its very popularity demanded recognition for it.

The reviews of Tieck's Novellen are, by an overwhelming majority, written on the assumption that a work of literature must necessarily have a moral message; with persistence is this moral teaching sought in every story. Only rarely is a voice hesitatingly raised to suggest that the maintenance of accepted conventional standards of conduct is not the aim of a work of art. In the stories themselves the reviewers insist that a mid-Victorian reticence and delicacy must be observed. It is interesting to observe the reasons which for the most part underlie the placing of the Shakespeare Novellen at the head of the list. If we accept certain penetrating and discriminating reviews, the preeminence of these stories is not made to rest upon technical excellence; they are made to derive their superiority from the educative value of the contrast in character which is presented, and the pleasing information regarding the life of a great poet and the times in which he lived; the stories thus spread knowledge and culture. The same may be said, with reservation, of the Camoens Novelle.

The reviews of the thirties are, on the whole, distinctly less favorable than those of the preceding decade; and the presence of partisan feeling becomes marked. In certain quarters, as in Gubitz's *Gesellschafter,* the change may be attributed to an alteration in the sympathies of the periodical; the journal has in part espoused the new tendency in literature. Naturally the reviews were most antagonistic in quarters where the championship of the Young German movement was the strongest. Though Tieck's earlier Novellen had anticipated Young German theories of literature in their frank presentation of contemporary problems as appropriate themes for literary treatment, Tieck was vigorously opposed to much of the Young German propaganda, and his attitude was sufficiently outspoken to make him a target. Yet a lessening of admiration for Tieck's work is perceptible even where there was no question of partizanship.

PRINCETON UNIVERSITY

Digitized by Google

STEFAN GEORGE ALS ÜBERSETZER

Beitrag zur Kunde des modernen Sprachstils

Zum 60. Geburtstag des Dichters

Von FELIX WITTMER

ES besteht ja kein Zweifel, daß dem Werk des Übersetzers George, bei aller Unerreichtheit, neben dem des Dichters und geistigen Führers nur zweite Bedeutung zukommt. Den ersten Träger des Frankfurter Goethepreises rühmt man in der Verleihungsurkunde als „den Dichter, der zu Zeiten der Verwirrung den Sprachgeist Goethes für uns bewahrte und doch in neuen eigenen Formen den ewigen Sinn der Poesie bewies, den Dichter, Lehrer und Menschen, der die goethesche Würde wie kaum ein zweiter in unseren Tagen gehütet."

Das Gewissen verpflichtender Gemeinschaft mit großen Ahnen, von Nietzsche geschärft, weiht George zum Bruder der Goethe, Hölderlin, der Platen, Meyer. Wie diese Einzigen, als Deutsche, über ihr Deutschtum hinausweisen, wie Goethe, selbst während napoleonischer Besetzung, den Franzosen eigentlich nicht gram sein kann, wie er die gesunde Sicherheit des Engländers freundschaftlich bewundert, in Italien zum Vollender seines erdverbundenen Menschentums und Schaffens reift, wie Hölderlin Künder des griechischen und deutschen, des griechisch-deutschen Geistes wird, wie Platen die deutsche Sehnsucht, die seit Friedrich dem Zweiten nie erlosch, in Italien stillt, wie Meyer, Frankreich und Deutschland lange in gleicher Weise verpflichtet, aus dem Geist italienischer Renaissance die einfach-erhabene Architektur seiner Lyrik und Novellen meißelt, so schafft, als wahrhaft Deutscher, George nicht allein aus deutscher Seele, nein, aus antiker, mittelalterlicher und, trotz letzter Gesänge, europäisch moderner.

George, der neben Latein und Griechisch die modernen Sprachen wie Französisch, Italienisch, Spanisch, Englisch,

Digitized by Google

Holländisch, Dänisch, Polnisch beherrscht, der als Jüngling zur Ausbildung reist, der in Paris, im Kreise welscher Freunde, in französischer Sprache zu dichten versucht, schmilzt Fremdes in der Glut seiner Persönlichkeit, reißt es in sich hinein, mit einer Energie, wie sie den prophetischen Eiferer Nietzsche und den Literatur-Condottiere d'Annunzio vorwärtstrieb. Und der Sohn des Rheins, der Deutsche, Europäer, wächst zum Weltdichter.

So muß uns ein, wenn auch zunächst nur summarisches, Studium der zahlreichen georgischen Übertragungen besonders fesseln, läßt es doch den Menschen und Künstler in seiner kosmopolitischen Bedingtheit beobachten und verstehen. Es ist wesentlich, welche Dichter George überträgt, wie verschieden bei den einzelnen, je nach stärkerer oder geringerer Artverwandtschaft er seine Aufgabe sieht und ausführt. Bemüht er sich um Übertragung Shakespeares und Dantes mehr aus rein geistiger Kongenialität, so ringt er um deutsches Wiedererstehen zeitgenössischen fremdsprachigen Dichtens mehr aus Lust am Technisch-Formalen.

Wenn aber Friedrich Gundolf, der wie kein zweiter um Georges Absicht und Erfüllung weiß, cum grano salis aussagt, daß George nicht verdeutschte, „um fremdländische Verfasser einzuführen, sondern aus der reinen ursprünglichen Freude am Formen," so ist er selbst der letzte, der diese Behauptung wörtlich verstanden haben möchte. Auch Georges G e d i c h t e entstanden, im weitesten Sinne, aus Freude am Formen und wurden später „eingeführt." Sei es auch, daß George, wie seine Gedichte so die Übersetzungen, zunächst für sich und wenige Freunde aus dem Kreis der *Blätter für die Kunst* gestaltete, so trat er doch später, wie mit eigenen Gedichten so mit seinen Übertragungen, an die breite Öffentlichkeit. Und wie heute jedem in dem Maße, das er verdient, Georges Gedichte gehören, so auch die Umdichtungen. Wenn George, im Vorwort zur Übertragung zeitgenössischer Dichter, zugibt, daß die Veröffentlichung zum Teil durch den Unwillen über Entstellungen in anderen, mehr gewerbsmäßigen Übersetzungen veranlaßt wurde, so erhellt, daß der Dichter, später wenigstens, an Einführung gedacht hat. Im Vorwort zur Verdeutschung der *Fleurs du Mal* weist zwar George selbst auf seine „ursprüng-

Digitized by Google

liche Freude am Formen" hin, als eine Art Rechtfertigung vielleicht für Wiedergabe gewisser Bilder, die seiner Art und Haltung ferne liegen. In der Tat hat er mehr als fünfundzwanzig Gedichte der *Fleurs du Mal*, vielleicht gerade die ihm besonders widersprechenden, in seine Auswahl nicht mitaufgenommen (Einige mögen in der soeben bei Bondi erscheinenden Gesamtausgabe hinzukommen.). In der Tat hat er gerade Baudelaire freier, willkürlicher als irgend einen anderen Dichter übertragen, eben weil Baudelaire, nicht zuletzt in seiner Einstellung zum anderen Geschlecht, ihm wesensfremd erschien. Aber George bewunderte die „glühende Geistigkeit, mit der Baudelaire auch die sprödesten Stoffe durchdrang." Es war ihm darum zu tun, Baudelaires Wortkunst im Material der deutschen Sprache nachzubilden, „cette langue musculeuse et charnue, qui, plus que toute autre, possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants des esprits épuisés et des âmes tristes." (J. K. Huysmans, *À Rebours*, 12.)

Wenn George mit so fanatischer Hingabe die Sprache eines Baudelaire (oder Verlaine oder de Régnier u.s.w.) ins Deutsche umbildet, so ringt er eben mit dem G e i s t dieser Dichter, versucht ihrem G e i s t sich anzupassen, aus ihm heraus deutsche Sprache werden zu lassen. W i r d ü r f e n d e n G e i s t n i c h t v o m F o r m a l - S p r a c h l i c h e n t r e n n e n, Sprache ist hörbar und sichtbar, fühlbar, F o r m gewordener Geist. Und nur weil George, als Moderner, mit diesen Modernen etwas gemeinsam hat, nur deshalb überträgt er. In den besten seiner modernen Übertragungen lebt eben der Geist der Modernen, sei es die „keltische Kraft" und „italienische Süße" Rossettis, die heidnische Trunkenheit d'Annunzios, die melancholisch-höfliche Verliebtheit des Verlaine, oder, ganz allgemein, die müde, verfeinerte Wissenheit der Parnassiens und ihrer Jünger. Würden die Originale der Zerstörung anheimfallen, so könnte ihr Geist, und ihre Schönheit, von späteren Geschlechtern in diesen Übertragungen nacherfühlt werden, wie griechische Seele verlorener Statuen noch heute aus römischen Kopien zu uns spricht. Denn George übertrug nicht ungenau und ungelenk, oder gar manchmal trivial, wie Kirchner, Wiegler, Hauser,

Digitized by Google

selbst Schaukal, Dehmel, Schlaf (vgl. Friedrich von der Leyen, *Deutsche Dichtung in neuerer Zeit.* Jena: Diederichs, 1922), er erfühlte als Umdichter jene „spiritualità della lingua," von der der geschliffene Denker Giovanni Gentile in seinem bekannten Essay „Il torto e il diritto delle traduzioni" (*Rivista di cultura*, 15 Aprile, 1920, Roma) handelt.

Will ich in meiner, besonders sprachstilistischen, Untersuchung vor allem erweisen, inwieweit der Übersetzer des Autors Geist in neuer Sprachform wiedererstehen zu lassen vermochte, so mag nicht ganz unberücksichtigt bleiben, inwieweit er, durch solche Arbeit, sich selbst bildete.

Ich möchte der Behauptung aus dem Wege gehen, daß dies und jenes fremde Gedicht George beeinflußt habe, aber er mag mit ihm gerungen haben, weil er Saiten seines Wesens in ihm klingen hörte; diese und jene Atmosphäre, dies und jenes Bild mögen in seinem Unterbewußtsein, zum mindesten, weitergelebt, seine poetischen Kräfte geweckt und genährt haben. George überträgt die „Consolazione" aus d'Annunzios „Poema Paradisiaco":

„K o m m mit ins Freie! der verlassne G a r t e n
Bewahrt für uns noch manchen Seitenw e g .
Ich sage dir, wie das Geheimnis süß ist,
Das auf gewissen f e r n e n Dingen schwebt."

Wer denkt da nicht an das berühmte Einleitungsgedicht aus dem *Jahr der Seele:*

„K o m m in den totgesagten P a r k und schau:
Der Schimmer f e r n e r , lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhofftes Blau
Erhellt die Weiher und die bunten Pfade."

Wie Goethe („Kennst du das Land . . . "), wie Platen (*Venezianische Sonette*) sucht George, durch Alliteration, besonders durch intuitiv erfühltes Abwägen vokalischer Klangfarben, der deutschen Sprache italienische Rundung abzugewinnen.

„Wie *l*ang *l*ag er im Schl*a*f, der Flügel! d*a*m*a*ls
Schon fehlte *ei*ne S*a*i*t*e, *ei*ne S*a*i*t*e
Fehlt immer und die T*a*sten m*a*hnen *a*n
Der *A*hnen w*ä*chserne und schm*a*le H*ä*nde." (d'Annunzio)

Digitized by Google

„ Für dich allein will ich ein Lied verfassen,
Das dich wie eine Wiege schaukeln soll." (d'Annunzio)

D'Annunzio („Ai Lauri") läßt in der betonten Silbe des zweiten, dritten und vierten Jambus ein *i* erklingen: „Parlatem*i* di lu*i* ben*i*gnamente." George bildet es getreulich nach:

„ Erzählet mir von ihm in milden Worten."

Die Klangmalerei, die in Deutschland seit Tieck und Eichendorff geübt war, haben d'Annunzio und George mit den modernen Franzosen gemein.

„ Bekannte Sprache spricht der Sterne Strahl."
(„ Obsession," Baudelaire)

„ Der große schlanke Strahl im Marmorbecken."
(„ Clair de lune," Verlaine)

Was George durch ein Hineinhorchen in der Sprache Klingen erreicht, mögen ein paar Vergleiche seiner Übertragung Jacobsens mit der Erich von Mendelssohns (*Sämtliche Werke*, Insel-Verlag) erweisen. Sagt Mendelssohn („Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo"): „Durch das Düster blinken," so George: „Durch das Du*nk*el bli*nk*en." Heißt es bei Mendelssohn („Im Garten des Serail"): „Still und matt in schwüler Luft", so bei George: „*Schw*eigsam und matt in *schw*erer Luft." Für „Quellen wälzen" steht bei George: „Que*ll*en ro*ll*en." Für „Minarets ragen im Türkensinn dem Himmel zu" dichtet George: „Minarets sch*auen* in Türken-vertr*aun* dem Himmel zu." Das Träge, Müde, Verträumte des erdnahen Belgiers Verhaeren wird in Georges Kunst wieder Musik, man möchte sagen, manchmal fast das Original übertreffend. „Le moulin":

„ Il tourne et tourne, et sa voile, couleur de lie,
Est triste et faible et lourde et lasse, infiniment."

„ Sie dreht und dreht. Ihr hefenfarbnes Segel
Ist trüb und schwach und ist unendlich müd.".

„ Le vieux moulin qui tourne et, las, qui tourne et meurt."

„ Der alten Mühle Drehn und Drehn und Sterben."

Digitized by Google

Der feinsinnige, weniger dichterische als intellektuell-psychologische Stefan Zweig, der eine andere Fassung in Reimen wiedergibt, vermochte so schwebende Verträumtheit in seiner Gestaltung nicht aufzufangen.

Auch George, bei aller subtilen Kraft, bleibt manches Mal hinter dem Original zurück. Bei allem Bemühen ging es nicht an, die individuelle, französisch milde Musik des Henri de Régnier in ihren zärtlich unmerkbaren Wellen schwingen zu lassen. de Régnier träumt vor sich hin:

„. . . Et j'écoute
Le vent, compagnon de mes courses veines,
Qui marche et pleure sous les chênes."

George bildet dafür:

„. . . Ich horche zu
Dem *W*ind, Begl*ei*ter m*ei*ner *ei*tlen Züge,
Der *wei*nt und *w*andert durch die *Ei*chen *wei*ter."

Wie kühn und hell und markig! Die Atmosphäre hat sich verwandelt! Der Sprachgeist seines Volkes obsiegte über des Übersetzers Wollen. Der Begabteste muß irgendwo seine Grenze erkennen. Im Verwandeln des Materials liegt die Lust des Künstlers, im Nicht-mehr-weiter-Können seine Tragik. Wie sich der größte Dichter, ein Goethe, der Sprache gegenüber, im letzten Sinne, hilflos fühlte, so der Übersetzer.

Die schon so oft beklagte Konsonantenfolge erschwerte auch George deutsche Neuschöpfung romanischer Lyrik. Wie unitalienisch klingt: „Sin*d tot d*es Ortes („Ai Lauri," d'Annunzio). Wie hölzern auch: „Bewässert von der reinen Sangesweise" für: „Rigato da la pura melodia" („Ai Lauri," d'Annunzio).

Nicht im Klang allein, im Sinn des individuellen Worts findet der Übersetzer oft unerstürmbares Bollwerk. Das deutsche „Holde" unterscheidet sich eben vom französischen „Jôlie" (Epilogue aus „Tel qu'en songe," de Régnier) so sehr wie ein verschämtes, blauäugiges und blondes Mädchen von einem dunkeln, warmblütig kecken Geschöpf. „Das Pflücken eines Traums" für „la cueillaison d'un rêve" („Apparition," Mallarmé) und „dein ertränkter Glaube „für" espérances noyées" (*Romances sans paroles*, 9, „L'ombre des arbres . . . ," Ver-

Digitized by Google

laine) erscheinen fast plump, zu tatsächlich, regen weniger als das Original zum Nachdenken an.

Nicht nur im Sprachmaterial, auch in der eigenen Persönlichkeit findet George seine Grenze. Jeder lebt in seinem Kreis, nährt und erweitert ihn von seiner Mitte aus. Der Kreis mag fern von einem andern bestehen, mag ihn berühren, schneiden, wird sich kaum je ganz mit anderem Kreis decken, mag ihn aber, wenn immer selbst größer, ganz in sich begreifen. Sicher schneidet sich Georges Kreis mit dem Verlaines: beide modern subtil empfindende Poeten. Wer aber, wie George, mit einer dem deutschen Willensmenschen eigenen Hartnäckigkeit, gleich einem Bildhauer sein Leben gestaltet, wer wie er, in attischer Erhabenheit und Strenge, mit priesterlichem Ernst, seinem Werke dient, wer, wie er in den *Zeitgedichten*, mit dantesker Härte und Wucht der Mitmenschen Gewissen schmähend und beschwörend anruft, der ist nicht fähig zum trunkenen, jauchzenden und melancholischen Lächeln des wie Musik verrauschenden, verwehenden, wie Wasser ohne Damm hoffnungslos zerfließenden Verlaine. Der den schlichten „Trono di Venere" des Museo Nazionale zu Rom schuf, befände sich gegenüber Berninis bildhaft flimmernder „Verzückung der heiligen Teresa" (S. Maria della Vittoria, Rom) ratlos. Und auch zwischen Griechenland hier und Watteau, Boucher dort liegt eine Welt.

Gern geb' ich Friedrich von der Leyen recht, daß die Übertragung von Verlaines „Clair de lune," die anhebt mit sonorem Laut des *a* und *au*, die, zu hellerem *i* und *ei* aufsteigend, über umgelautete Vokale zu sonorem *a* zurückführt, bis in die letzten Feinheiten geglückt ist; auch im „Colloque sentimental" (Verlaine) gehabt sich George so leicht und einfach wie der Autor selbst; aber daneben finden sich Stellen, die beweisen, wo George Verlaines Erregung nicht mehr nacherleben konnte. So in zwei Zeilen aus Verlaines Gedicht „Les ingénus" : Der Franzose singt verzückt:

„ Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous."

Und nüchtern, von zu hohem Sockel herab, teilt George mit:

„ So spähten wir, ob Glanz auf weißen Gliedern husche,
Und unser närrisches Vergnügen mehrte sich."

Digitized by Google

Nein, hier war keine Zeit zum Spähen, man riß die Augen auf, hier war keine Zeit für „ob etwa" oder „ob nicht," man war zu selig für gestelzten Konjunktiv gleich „husche," zu ehrlich trunken, um den ironischen Beigeschmack des deutschen „närrisch" zu empfinden. Nein, Verlaine freut sich k i n d l i c h , mit seinen „jeunes yeux de fous" sehen zu dürfen, und als er sein Gedicht schrieb, hätte er mit Pascal ausgerufen: „Il serait être fou par un autre tour de folie de ne pas être fou." Man sehe sich Georges Übertragung von Verlaines „Le faune" an: auch sie ermangelt der Einfachheit.

Wir wissen es alle, daß George seinen Ausdruck wählt, und wir danken es ihm für viele seiner Gedichte, die wir Heutigen zu unseren schönsten zählen. Aber in Übersetzungen Verlaines klingt das Wort dieses Wählenden doch manchmal zu gewählt. In der vierten der *Romances sans paroles* („Il faut, voyez-vous . . . ") überträgt George Verlaines „âmes soeurs que nous sommes" mit „verschwistert Herz," „nous pardonner les choses" mit „uns versöhnlich einen," „de cheminer loin des femmes et des hommes" mit „uns fernzuhalten von der Menschen Gängen." Verlaine wahrt den Gesprächsstil, Georges Ausdrucksweise bleibt der Poesie allein vorbehalten.

Wie in den Gedichten, sucht George, der wählerische, auch in seinen Übersetzungen nach weniger gebräuchlichen, oft fast verschollenen Worten und Wendungen. Er gebraucht „golt" für „galt" („Wenngleich ich für tapfer nicht golt." „Gaspard Hauser chante," Verlaine), eine Form, die sich im älteren Neuhochdeutsch häufiger findet. („Demnach mir's gleich golte." *Simpl.* 3, 230.) Statt „Diamant" sagt er das feierlichere „Demant" (Epilogue aus „Tel qu'en songe," de Régnier), ein vom 16. bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts übliches Wort, das sich indessen noch in der Poesie von Kleist, Lessing, Uhland, Schiller, Jean Paul, Anastasius Grün findet. In der Übersetzung der „Femmes damnées" von Baudelaire wendet er das selten gehörte „Völle" an (eurer Gierden Völle) (Bei Rückert heißt es einmal: Rückt vor! dringt ein! recht in des Wirrwars Völle.). Für „la vertu diverse des joyaux" sagt er „der Juwelen m a n c h e Kraft" (Epilogue aus „Tel qu'en songe," Régnier), für „bed" („Song," Swinburne) „ S c h i c h t ", für „les dalles"

Digitized by Google

(„Quelqu'un songe d'heures et d'années," „Tel qu'en songe," Régnier) das heute seltene „Estrich."

Er liebt es, den in der romanischen Sprache selbstverständlichen Plural abstrakter Substantive, wo irgend angängig, auch ins Deutsche herüberzunehmen. Für „voeux confus" (*Romances sans paroles*, „Il faut, voyez-vous," Verlaine) braucht er „wirre Drängen," für „lassitudes" („Exergue," „Tel qu'en songe," Régnier) „Müdigkeiten." Ja selbst Verlaines Singular „peine" (*Romances sans paroles*, 3, „Il pleure dans mon coeur") übersetzt er durch den ungewöhnlichen Plural „Peinen."

Wo das deutsche Substantiv verbalen Charakter trägt, vermeidet er begreiflicherweise den Plural. „Les cruels espoirs" („Brise marine," Mallarmé): „grausam Hoffen"; „Vibrements divins" („Voyelles," Rimbaud): „göttlich Kreisen." Was hier durch des Singulars Anwendung verloren geht, wird eben durch verbale Intensität ersetzt.

Georges Feingefühl fürs Verb erweist ihn als den geborenen Übersetzer, der, im Sinne Humboldts, die ἐνέργεια ebensosehr als das ἔργον überträgt. So wird die dichterische Spannung fast gesteigert, wenn in der Übertragung von Swinburnes „A ballad of dreamland" das Adjektiv „warm" sich in ein Adverb wandelt, mithin, vom Substantiv sich lösend, das den Zustand versinnbildlichende Verb umschreibt (The wind on the warm sea dozes: Der Wind schläft warm auf den Fluten.). Eine ähnliche, in das Seiende eindringende, das Gegenwärtige verdichtende, dichtende Wirkung erreicht George durch das Participium praesentis „ersterbend," in einer Übertragung von Verhaerens „Le cri": „Ein schwacher Schrei der fern ersterbend weint."

Manchmal überspannt sich George in seiner selbständigen, ihm eigentümlichen Wortwahl. In seiner Übertragung des Baudelaireschen „Chant d'automne" heißt es:

„Schon hör ich wie mit unheilvollen Stößen
Das Holz erdröhnend auf das Pflaster fährt."

Man hätte „tomber" besser durch „fallen" übersetzt. Fahren weckt unerwünschte Assoziationen. Auch klingt es fast gespreizt, zu sagen: „Doch Traurigkeit, die wogend zu mir

Digitized by Google

schwamm" („Mais la tristesse en moi monte comme la mer." „Causerie," Baudelaire).

Häufig gibt George konkrete Wörter durch abstrakte wieder, rückt mithin das zu Bezeichnende ferner. „Rire des lèvres belles" („Voyelles," Rimbaud) übersetzt er mit „Gelach der Holden," („La bouche) incarnadine, grasse" („L'allée," Verlaine) mit „voll Fleischrot," „O molle enchanteresse" („Le beau navire," Baudelaire) durch „o süsses Entzücken," „volupté" („L'invitation au voyage," Baudelaire) durch „Pracht," „enterre votre c o r p s vanté" durch „deines Leibes R u h m verscharrt." Besonders deutlich erhellt Georges weniger „zupackende" Übersetzungsweise aus einer Stelle von Baudelaires „La chevelure":

Der Franzose sagt:

„Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!"

George übersetzt:

„Ein ganzes Weltall, fern fast wie aus einer Gruft,
Kann ich, Aroma-Wald! in deinem Grund vermuten."

Baudelaire, überzeugt, b e h a u p t e t : „Es lebt" (vit), George v e r m u t e t nur.

In Baudelaire-Übersetzungen wird die Verschiebung zum Abstrakten am deutlichsten. Ohne mich eingehender darüber auszusprechen, will ich aus der Fülle ein paar Beispiele zur Betrachtung vorlegen: „A une malabaraise":

„. . . ta hanche
Est large à faire envie à la plus belle blanche."

„. . . der Hüfte B r e i t e
Bestände mit der schönsten Frau im Streite."

„Les petites vieilles," 1: Dans les plis sinueux: in winkliger Viertel N ä h e . „A une passante": Fugitive beauté: schöne W e s e n h e i t . „La destruction": Il prend la forme de la plus séduisante des femmes: „Er gebraucht manchmal b u h l e r i s c h e R ä n k e . „Le cygne" (À Victor Hugo): Le beau lac natal: das blaue H e i m a t g e f i l d . Die übertragene

Digitized by Google

Bedeutung von „Gefild" sagt hier zu viel des Guten, sagt darum zu wenig, sagt es zu schwach.

Um allen Preis geht der sprachbewußte George den Fremdwörtern aus dem Wege. „Melancoliques pèlerins" („Le faune," Verlaine) übersetzt er nicht durch „melancholische Pilger," sondern durch „Wanderer mit trübem Geist"; „hymne" („Hymne a la beauté," Baudelaire) nicht durch „Hymnus," sondern durch „Loblied"; „une exotique nature" („Brise marine," Mallarmé) durch „fremde, heiße Natur"; für „Villa" („Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo," Jacobsen) sagt er „Landhaus." Manchmal war das Fremdwort unvermeidlich. So sagt er: „Antike Grazie" („Ai lauri," d'Annunzio), „Tamburine" („Le faune," Verlaine). Die Wiedergabe von „analyse" durch „Zersetzung" erschwert das Verständnis von Baudelaires „Tout entière."

Zu freie Übersetzung gereicht nicht immer zum Vorteil. Vermeidung direkter Anrede der Lady Macbeth, des Aeschylos-Traums und der Michelangelo-Nacht schwächt die Intensität von Baudelaires „L'idéal." „Spleen" („J'ai plus de souvenirs . . . ," Baudelaire) wird durch ungewöhnliche Wortstellung unbestimmt, weniger genau.

Ein Friedrich von der Leyen bezeichnet die Übertragung Baudelairescher Lyrik (und mallarméscher) als die „hingebendste"; sie ist sicher die freieste, besonders abweichende. Der fest umrissene George vermag nicht immer ganz seine Persönlichkeit in des Autors Form hineinzuschmelzen. In der Übertragung von „Le beau navire" (Baudelaire) ist irgendwie die Atmosphäre verwandelt, besteht fast ein Stilunterschied wie etwa zwischen Poussin und Delacroix:

„ Ta gorge qui s'avance et *qui pousse la moire,*
Ta gorge triomphante est *une belle armoire.*"

„ *Aus wallenden Falten* des Kleides erhebt sich gerade
Dein thronender Busen *wie eine herrliche Lade.*"

Bei Baudelaire barock-romantisches Drängen, bei George klassizistische Zucht. Die Beispiele freier Übersetzung lassen sich beliebig vermehren. Auch bei den anderen Modernen sind sie ersichtlich, wenn auch in geringerem Maße: bei Rimbaud,

Digitized by Google

Mallarmé, Verhaeren. Am Ende von Jacobsens „Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo" läßt George einen Teil weg.

Habe ich zugegeben, daß in Georges Umdichtung oft Stimmung verändert, manchmal Ausdruck, weil abstrakter, gar geschwächt ist, so muß ich andererseits betonen, daß oft genug Stimmung und Ausdruck verstärkt, vertieft sind, gemäß den Bedingungen der deutschen Sprache und der Georgeschen Persönlichkeit. Im einzelnen findet der fanatische deutsche Wortsucher eben oft das wirklich Poetische. Die Übertragung von Verlaines „Spleen," in eigenem, freiem Metrum, in der George fürs Imperfekt das eindringlichere Präsens setzt, für „vous" das intimere „du," bedeutet eine schöne deutsche Neuschöpfung. Kleinigkeiten aus Rimbaud überträgt George weniger realistisch, für manche Wendung Verhaerens, Mallarmés findet er neues, überzeugendes Deutsch.

Ähnlichkeit und Gleichheit der Zeilenanfänge, bei Swinburne („Song") und Verhaeren („Le cri"), besonders bei Baudelaire häufig, ahmt er nach, erweitert er, da solche Harmonie, Struktur, s e i n e m Wesen entspricht.

In seiner „Hymne a la beauté" beginnt Baudelaire die Zeilen der zweiten Strophe mit „Tu, Tu, Tes, Qui"; George führt Zeilenanfang mit *D*, eine Zeile ausgenommen, in der zweiten, dritten und vierten Strophe durch („Du, Du, Dein, Die, Ent . . . , Der, Du, Du, Du, Die, Der, Das"). Georges Zeilenanfänge der zweiten Strophe von Baudelaires „Remords posthume" lauten: „Und, Und, Und, Und."

In seiner Freude am Vollendeten spürt er diesen Ebenheiten nach, gestaltet sie klassischer als der Dichter des Originals. Die Zeilenanfänge der zweiten Strophe von „La beauté" lauten bei Baudelaire: „Je, Je, Je, Et," bei George: „Ich, Die, Die, Ich." George, der Mann, dessen Kopf gemeißelt erscheint, versteht zuinnerst diese „Sfinx, die jedes Rücken an den Linien haßt." Ja, er wendet dem architektonisch abgeschlossenen Sonett die besondere Sorgfalt zu, in dieser Verdeutschung jegliche störende Konsonantenfolge zu vermeiden. Auch in deutscher Sprache erscheint dieses Sonett so durchgebildet wie ein Renaissancebau, wie schon Giottos Turm, wie der Palazzo Pitti (Die beiden

Digitized by Google

einzigen Daktylen, in der 2. und 14. Zeile, geben besonderen Akzent.).

Wie in der Betrachtung des architektonischen Elements darf ich mich in dieser zuvörderst sprachstilistischen Untersuchung mit flüchtigen Andeutungen über Reim und Versmaß begnügen.

Man wird finden, daß der Reim oft genau, oft weniger genau gewahrt ist, oft aber aufgegeben, nicht zum Nachteil der sprachlichen Neuschöpfung. „Gemacht" erscheint Stefan Zweigs gereimte Übersetzung von Verhaerens „Le moulin" gegenüber der Georgeschen Übertragung einer früheren Fassung.

Man wird finden, daß das Versmaß bald beibehalten, bald freier gefaßt, bald ganz verändert ist. Selten wird man dem Dichter nicht zustimmen können, wie für Verlaines *Romances sans paroles*, 3, („Il pleure dans mon coeur . . . "), wo durch Aufgabe des Metrums der Reiz müder Melancholie verblaßt. Das Großartige liegt eben in der, zumeist ersichtlichen, i n n e r e n Berechtigung zu freier Gestaltung. Durch Beibehaltung des sonst im Deutschen zu schwerfälligen Alexandriners wird in Verlaines „Bon chevalier masqué" der altertümliche Ernst gewahrt, wie in Baudelaires „La chevelure" exotische Pracht.

Man untersuche einmal genauer die Akzentverschiebung in Georges Metrum, man wird Schlüsse ziehen dürfen in bezug auf ihn und auf das Wesen der deutschen und französischen Sprache.

Der Pole Rolicz-Lieder, die Engländer Rossetti, Swinburne und Dowson, die Holländer Kloos und Verwey fanden in dieser Sprachuntersuchung gegenüber den Franzosen deshalb geringe oder gar keine Erwähnung, weil sie George, im Modern-Formalen, weniger Reize, jedenfalls weniger technische „Aufgabe" boten. Die Franzosen sind nun einmal, wie im Stil der Malerei, so im Stil der Sprachkunst, Neuerer und Führer im 19. Jahrhundert (Auch d'Annunzio hat seine subtile Sprachtechnik beim gallischen Meister erlernt.).

Zusammenfassend kann ich sagen, daß George, der seine Übertragung der Modernen „aus reiner Freude am Formen" unternahm, so aber mit dem künstlerischen Geist seiner Zeitgenossen zu ringen hatte, d o r t am ehesten der idealen Forderung gerecht zu werden vermochte, wo Wesengleiches im fremden

Digitized by Google

Gedicht anklang, und wo sein Material, die deutsche Sprache, nicht unüberwindbares Hindernis auftürmte (Klang, Wortsinn). Hat seine starke eigene Haltung manchmal Stimmung und Form verwandelt, „verschoben" (abstrakte Ausdrucksweise), so hat oft genug sein unbekümmertes, indessen wohlerwogenes Selbständig-Formen dem an sich Dichterischen, der ἐνέργεια, zur deutschen Wiedergeburt verholfen. Sah George die Dichter seiner Zeit, wenn auch mit aufrichtig innerer Bewunderung, mehr als Gleiche an, verschmähte er nicht, sich künstlerisch-technisch an ihnen zu bilden (Klangmalerei, Architektur), so schaut er zu zwei Großen der Vergangenheit als artverwandten, in freier Wahl erkorenen Führern auf: Dante und Shakespeare.

Deshalb bringe ich die kurzen Proben aus Dante und Shakespeare so gesondert und am Schluß, weil hier die Aufgabe für George eine andere darstellt, weil hier der „einführende," vermittelnde Übersetzer am reinsten am Werk erscheint, weil hier leidenschaftliche Ehrfurcht, weil hier innere Reife eines J ü n g e r s das Einswerden des eigenen Genius mit jener Flamme, die Jahrhunderte zuvor Kunst schuf, ermöglichte, vollbrachte.

An vollständigen Umguß der *Göttlichen Komödie* hat George nie gedacht. „Dazu hält er ein menschliches Wirkungsleben kaum für ausreichend." Er weiß, daß vielen durch willkürliches Lesen besonders packender Episoden das Eindringen gelang. Er bringt Stellen, denen er, weil ihnen nahe, sich am ehesten gewachsen fühlt. Eben durch solche Auswahl, Zurückhaltung, Einsicht erweist er sich als berufen, auserwählt. „Was er fruchtbar zu machen glaubt, ist das Dichterische, Ton, Bewegung, Gestalt: alles, wodurch Dante für jedes in Betracht kommende Volk am Anfang aller neuen Dichtung steht."

Es wäre Anlaß zu einem umfangreichen Buch, Georges Übertragung mit wesentlichen und bekannten Übersetzungen (Philaletes, Kannegießer, Streckfuß, Gildemeister, Zoozmann, Witte, Kopisch, Pochhammer, Bassermann u.s.w.) zu vergleichen.

Da hat jeder in anderer Weise Wiedergabe des Großen versucht. Hat schon Bassermann nicht nur altertümliche, auch mundartliche Redewendungen benutzt, so führt Rudolf Bor-

Digitized by Google

chardt, der bei aller Eigenheit und Selbständigkeit gerade in seiner tiefen und umfassenden Kenntnis und Meisterschaft der Sprache auch George Verpflichtete, vollends das Mittelhochdeutsch ein.[1]

Philaletes, Witte, Settegast wählen den reimlosen, fünffüßigen Jambus; Pochhammer bildet Stanzen (Frankreich liest Dante im Alexandriner, Griechenland im Hexameter.), u.s.w., u.s.w.

Das Verdienst erster Dante-Übersetzer wie Gildemeister, Pochhammer, Bassermann, sei nicht durch Vergleichungen geschmälert; es können, dürfen, sollen viele gute Auffassungen nebeneinander bestehen, wie in der Auslegung jeden Konzertstücks. Die spirituelle Haltung kam George bei Übertragung des philosophischen Dante entgegen, wie sie ihm bei Umdichtung moderner Franzosen manchmal zum Hemmnis geworden war. Ein einziges, beliebiges Beispiel gebe von der Umdichtung eine Anschauung. Francesca da Rimini, Gemahlin des Gianciotto Malatesta, erzählt, wie sie und ihres Gatten Bruder Paolo der verräterischen Lektüre des Ritterromans Lanzelot erliegen (Dante, *Inferno*, Canto 5. 127–138):

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancilotto, come amor lo strinse;
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiati gli occhi ci sospinse
Quella lettura e scolorocci il viso,
Ma solo un punto fu quel che ci vinse:

Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,

La bocca mi baciò tutto tremante;
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse—
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

[1] Karl Voßler, Haupt der umstrittenen Münchener Schule, der weitsehende, tiefschürfende Sprachforscher, der selbst, im Dienste der Erklärung, bald in Versen, bald in Prosa Übersetzungsproben vorlegt (*Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung.* Heidelberg. 1907), hat in seinem Aufsatz über Borchardts „Deutschen Dante" das Entscheidende gesagt (*Neue Deutsche Beiträge.* Hg. von Hugo von Hofmannsthal. 1. 2. Heft. München, 1923).

Digitized by Google

Wir lasen eines Tages zum Vergnügen
Von Lanzelot, wie Liebe ihn bedrückte.
Ich war allein mit ihm und sah kein Trügen.

Mehrmalen schon in unsren Augen zückte
Dies Lesen und verfärbte uns die Wange.
Doch eine Zeile wars die uns berückte:

Da stand, wie unter dem sehnsüchtigen Drange
Sotanen Freundes sich die Lippen heben—
Als er, der nun auf ewig an mir hange,

Mich auf den Mund geküßt hat ganz in Beben.
Verführer war das Buch und ders verfaßte.
Den Tag war unser Lesen aufgegeben.

Am genauesten und konzentriertesten hat George wohl Shakespeares Sonette übertragen. Ihnen stand er innerlich am nächsten. Hier ist es ihm auch ganz um den Gehalt zu tun, „die Anbetung vor der Schönheit, den glühenden Verewigungsdrang, die weltschaffende Kraft der übergeschlechtlichen Liebe." Ich zeige irgendein Sonett und bringe, zur Verdeutlichung von Georges Verdienst, vier andere Übersetzungen.[2]

Then hate me when thou wilt; if ever, now;
Now, while the world is bent my deeds to cross,
Join with the spite of fortune, make me bow,
And do not drop in for an after-loss:
Ah, do not, when my heart hath scap'd this sorrow,
Come in the rearward of a conquered woe;
Give not a windy night a rainy morrow,
To linger out a purposed overthrow.
If thou wilt leave me, do not leave me last,
When other petty griefs have done their spite,
But in the onset come; so shall I taste
At first the very worst of fortune's might,
And other strains of woe, which now seem woe,
Compar'd with loss of thee will not seem so.

[2] Emil Ludwigs Übertragung habe ich nicht zur Stelle. Möglicherweise kann ich ihrer entraten.

Digitized by Google

Nachbildung von Friedrich Bodenstedt (Berlin, 1862):

So haß' mich, wenn du willst; wenn jemals, nun,
Wo mir das Schicksal doch kommt kreuz und quer,
Verein' dem Unglück Dich mir weh zu tun
Und komm' nicht mit dem Schaden hinterher.
O wenn mein Herz entflohn ist diesen Sorgen,
Komm' nicht im Nachtrab überwundner Not!
Der Sturmesnacht folg' nicht als Regenmorgen,
Bereite nicht durch Zögern mir den Tod.
Willst Du mich hassen, thu' es nicht zuletzt,
Wenn überwunden alle kleinern Schmerzen,—
Im Anlauf komm': von vornherein versetzt
Das Glück den schlimmsten Schlag so meinem Herzen.
Und alle Qual, die jetzt mich ängstigt, schweigt,
Wenn drohend Dein Verlust vor mir sich zeigt.

Übertragung von Alexander Neidhardt, (2. Aufl. Leipzig, 1902).

Drum hasse jetzt mich, bis du's je gemeint,
Da über mich die Welt sitzt zu Gericht,
Mich beugend, mit des Schicksals Groll vereint—
Und leist' auf nachträglichen Groll Verzicht.

O komme, wenn verwunden diese Sorgen,
Nicht in der Leiden Nachtrab hinkend nach,
Wie auf die Wetternacht der Regenmorgen—
Verzögre nicht den vorbedachten Schlag!

O komme nicht, willst du verlassen mich,
Wenn alles kleine Leid mich heimgesucht—
Nein, komme rasch damit, dann fühle ich

Zum Anfang gleich des Schicksals ganze Wucht,
Weil alles Weh, das jetzt mich solches dünkt,
Vor dem Verlust von dir in Nichts versinkt.

Übersetzung von Max J. Wolff (Berlin, 1903):

So haß' mich, wenn du willst, doch haß' mich jetzt!
Jetzt stimme in der Welt Verfolgung ein,
Verbinde dich dem Schicksal, das mich hetzt,
Doch komm' mit deinem Schlag nicht hinterdrein.

Digitized by Google

Komm' nicht, wenn ich entgangen bin den Sorgen,
Als letzter Spätling überstandner Not,
Gib nicht der Sturmnacht einen Regenmorgen,
Um hinzuziehn das Ende, das mir droht!

Willst du mich lassen, laß zuletzt mich nicht,
Wenn kleinre Schmerzen schon ihr Werk vollbracht
Nein, komm' zuerst, daß auf mich niederbricht
Zuerst das Schlimmste aus des Schicksals Macht;

Und alles Weh, das schmerzlich mir sonst wär',
Nach diesem Schlag hat keine Schmerzen mehr.

Übersetzung von Ludwig Fulda (Stuttgart und Berlin, 1913):

Drum haß mich, wann du willst; wenn je, dann heut;
Jetzt, wo die Welt mein Werk durchkreuzt, beug' nieder
Im Bund mit Schicksalsgroll mich ungescheut
Und kehr zu neuer Schädigung nicht wieder.

O, wenn mein Herz geheilt von diesem Schlag,
Komm nicht als Nachhut weichender Bedrängnis,
Schick nicht nach Sturmnacht einen Regentag,
Um hinzuhalten ein verbrieft Verhängnis.

Verläßt du mich, verlaß mich nicht am Ende,
Wenn mich zerquält hat andre, mindre Pein,
Vielmehr komm zu Beginn; die schlimmste Wende
Des Schicksals kost' ich dann von vornherein;

Und andrer Schmerz, der jetzt noch scheinbar schmerzt,
Schrumpft ein dagegen, daß ich dich verscherzt.

Umdichtung von Stefan George (Berlin, 1909):

Nun haß mich, wenn du willst! wenn je, so jetzt:
Jetzt wo die Welt mein Werk durchquert mit Lust.
Erdrück mich, hilf dem Schicksal das mich hetzt
Und komm mir nicht mit einem Nachverlust.

Ach, wenn mein Herz entronnen meinen Sorgen,
Fall in den Rücken nicht besiegtem Leid!
Gib nicht zur Windnacht einen Regen—Morgen,
Verzögre nicht verdammenden Bescheid.

Digitized by Google

Willst du mich lassen, laß mich nicht am Schluß,
Wenn schon manch kleines Leid sein Werk vollbracht . . .
Komm beim Beginn wo ich gleich kosten muß
Das Allerschlimmste von des Schicksals Macht.

Und manch ein Weh, scheint es auch jetzt als eins,
Gemessen am Verlust von dir, ist keins.

Am kraftvollsten erscheint vielleicht noch die allerdings z u freie Übertragung Wolffs. In den drei anderen fallen Sinn— und Versakzent auseinander. Bei Neidhardt spricht das mangelnde Verständnis für Betonung und Caesur aus einer jeden seiner papiersprachigen Zeilen (Geschäftsjargon, Juristensprache: „Und leist' Verzicht . . . "). Die unmögliche Stellung von „so," unbetont im 3. Jambus von Zeile 12 der Bodenstedtschen Fassung, dürfte dem Leser geradezu körperliches Unbehagen bereiten. Matt klingt diese Übersetzung aus, da das wesentliche „schweigt" schon in Zeile 13 vorweggenommen ist. Indessen kann Bodenstedt, weil er's weniger genau nimmt, manchmal den Sinn übersichtlicher herausarbeiten als Shakespeare selbst (Was kein Lob bedeutet.). Doch spricht für ihn die frühe Jahreszahl seiner Veröffentlichung: 1862. Mit größerer Mühe wäre die rund 50 Jahre später, n a c h George erschienene Übersetzung Ludwig Fuldas zu rechtfertigen. Wenn überhaupt, lebt sie weit von Shakespeares Geist, weit von seiner gedrängten Sprache. Wie schwach wirkt „mich ungescheut" am Ende von Zeile 13, wie belanglos, jargonhaft unschön „von vornherein" (Zeile 12), wie nichtig und kraftlos „vielmehr" (Zeile 11). Wolff und Neidhardt bedienen sich da des lebhafteren, schärferen „nein." Am besten, vielleicht hier günstiger als Shakespeare, beginnen Bodenstedt und George diese Zeile: sie lassen Übertragung des nicht unbedingt notwendigen „but" ganz weg. Die Meisterleistung hat George vollbracht. Schon in Einzelheiten zeigt er sich Shakespeare am nächsten. Keiner zum Beispiel hat „after-loss" dem Sinn wie der Atmosphäre gemäß so getreu übertragen wie George durch sein „Nachverlust." Und am Schluß des Sonetts konnte er, weil in ihm des Dichters Genius wacht, mit Hilfe seiner da besonders günstigen Muttersprache, Shakespeare sogar übertreffen. Die Negation der letzten Zeile,

Digitized by Google

die dem jungen Freund von großer L i e b e sagen soll, hat Shakespeare in weiser, künstlerischer Absicht für den Schluß aufbewahrt. George aber steigert dieses Prinzip, enthält uns das Entscheidende, in großartiger Spannung, b i s z u r l e t z t e n S i l b e vor, schließt mit einer Sicherheit, die des Könners José-Maria de Hérédia würdig gewesen wäre:

> „ Und manch ein Weh, scheint es auch jetzt als eins,
> Gemessen am Verlust von dir, *ist keins*."

Weil der antik formselige George darum gewußt hat, wie der Geist, der in ihm flammt, in Sprache Form wird, darum hat er, in Dichtung wie in Umdichtung, um Ausdruck gerungen, allein in einer Zeit der „Verwilderung" (Rilke kommt später. Seine 1894 erschienenen Gedichte *Leben und Lieder* sind, wo nicht unbeholfen, noch konventionell.). Das Sprachniveau hat das Gesamtniveau im deutschen Geistesleben gehoben. Wenn nicht Dichter aus dem engeren oder weiteren „Kreis," so lehren sie heute an Universitäten, die sich ihm verpflichtet wissen. Einer der ersten deutschen Literaturprofessoren, Fritz Strich, weiß, welche Bedeutung er George zumißt, wenn er, im überfüllten Großen Hörsaal, über „deutsche Lyrik von Hölderlin bis George" Kolleg hält. Das Buch Georges ist Gemeingut geworden; es gehört heute zur deutschen Hausbibliothek.

Wenn wir George, zur Feier seines 60. Geburtstags, danken mit einem schlichten „Hut ab," so gedenken wir neben dem geistigen Führer und Dichter des Übersetzers. Denn wir halten es mit Voßler, der da sagt (*Geist und Kultur in der Sprache.* Heidelberg: Carl Winter, 1925): „Der Glanz der Nationalsprachen müßte sich trüben, wenn es keine Übersetzer oder nur bestellte und keine geborenen und begeisterten Übersetzer gäbe."

WASHINGTON AND JEFFERSON COLLEGE

Digitized by Google

MISCELLANY

Artist-Authors

In a recent article, "German Genius in the Novelle," which appeared in the *Germanic Review*,[1] Dr. Lambert A. Shears remarks: "Another interesting fact, perhaps the most interesting and significant, concerning the *Novellisten*, is that they have been, to a large extent, artists in the narrower sense: musicians or painters, practising or potential. Examination of biographies of the authors and of their works corroborates this. *Oddly enough, attention has not been drawn to this point.*"[2] (Italics mine)

Dr. Shears apparently was not aware of the following passage in Kummer's *Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts:* "Malerisches Talent, oft bis zu einer Stärke, daß es dem dichterischen Talent eine Zeitlang überlegen schien, finden wir bei zahlreichen älteren und jüngeren Poeten: Geßner, Goethe, Maler Müller, Kopisch, Usteri, Scheffel, Keller, Reuter, Stifter, Heyse, Julius Große, Fitger, Johannes Schlaf" (p. 343). An interesting and, it will be granted, even somewhat formidable list, to which the name C. F. Meyer might well be added, as he for a time tried his hand at painting. The specific remark of Shears that "oddly enough, attention has not been drawn to this point" is therefore misleading, for clearly the claim to priority in the matter can hardly be his, since Kummer's volume appeared over seventeen years ago. In this connection a passing reference to German non-fictional works would seem permissible. The autobiographical volumes of Ludwig Richter and Wilhelm von Kügelgen, I am inclined to believe, owe some of their literary attractiveness to the fact that the authors were also artists.

The writers of German prose fiction in whom we find evidence of musical interests and in some cases even a pronounced musical talent would constitute a separate group. Here Jean Paul, Wackenroder, Novalis, Tieck, E. T. A. Hoffmann, H. v. Kleist, Börne, Eichendorff, Grillparzer, Heine, Auerbach, Otto Ludwig, and Storm would have a claim to inclusion. Nor will it, perhaps, be amiss to add at random a few other names of German authors in various literary fields who were either musically gifted or musically inclined: Luther, Hans Sachs, Martin Opitz, Simon Dach, Paul Gerhardt, and Gottfried Kinkel belong here, not to forget Robert Reinick, who was poet, painter *and* musician. In his *Erinnerungen aus meinem Leben* Freytag informs us that his father played the flute and that he himself received lessons in violin playing and adds "Ich . . . gewann auch ziemliche Fertigkeit." His works, I may remind the reader, contain frequent references to music.

From some of the names included in my two lists it will be apparent that I have permitted myself a somewhat liberal interpretation of this particular aspect of the topic under discussion. I have done so deliberately; to attempt a sharp demarcation in such a matter would prove difficult, if not, indeed, impossible. And on the same broad basis I feel tempted to add as at least potential artists the

[1] II (April, 1927), 137 ff.

[2] *Ibid.*, p. 140.

Digitized by Google

names of two German philosophers, namely, Schopenhauer and Nietzsche, both of whom combined a distinguished literary artistry and pellucid style with a fine understanding and appreciation of music, not to mention the wider aesthetic interests which likewise were common to both. In the light of the nearly three dozen names cited above it is obvious that examples of German authors endowed with a dual art-talent, either active or latent, are by no means confined to writers of *Novellen*.

In this connection a few remarks from Havelock Ellis will serve as additional evidence that the idea of a certain affinity between some of the arts is by no means a new one. In his volume *Impressions and Comments* (1914) Ellis says:

"I have often noticed—and I find that others also have noticed—that when an artist in design, whether line or color or clay, takes up a pen and writes, he generally writes well, sometimes even superbly well. . . . Even a bad artist with the brush may be on the road to become a good artist with the pen. Euripides . . . had tried to be a painter before he become a supreme tragic dramatist, and, to come down to modern times, Hazlitt and Thackeray, both fine artists with the pen, had first been poor artists with the brush. . . . The list of good artists and bad artists who have been masters of words, from Vasari and earlier onwards, is long. . . . The artist in design is by the very nature of his work compelled to observe deeply, precisely, beautifully. . . . He is held by his art to Nature. So, when he takes up his pen, by training, by acquired instinct, he still follows with the new instrument, deeply, precisely, beautifully, the same mystery of nature."[8]

In case of his novels, Fromentin, himself a notable example of the artist-author, characterizes Jean Jacques Rousseau, Bernhardin de Saint Pierre, Chateaubriand and Sénancour as the first French landscape masters in literature. Each of these four authors, one is tempted to suggest, is endowed with certain essential qualities of a landscape painter. It is interesting to note that the French novelist Joris Karl Huysmans was the descendant of a long line of Dutch painters. Nor is one surprised to learn that he was also a competent critic of art, again a bit of valuable evidence pointing to a certain solidarity of the arts. As Arthur Symons has said, Huysmans' faculty of description as revealed in some of his work has "all the outline and color of actual brush work."

John Addington Symonds in one of his works devotes a paragraph to the discussion of men who "have excelled in more than one branch of art. . . . Michelangelo the sonnet writer helps us to understand Michelangelo the sculptor. Rossetti the painter throws light on Rossettti the poet. William Blake the lyricist upon William Blake the draughtsman. We find on comparing the double series of work offered by such eminent and exceptionally gifted individuals that their styles in literature and plastic art possess common qualities which mark the men and issue from their personalities."

In conclusion it will be both interesting, and corroborative of our present thesis to recall a striking instance of an artist who not only turned author but did so unusually late in life, William De Morgan. He had adopted art as his pro-

[8] Probably in common with many others, I have for several years been interested in cases where there occurs a dwelling together, as it were, of two artistic talents in one and the same individual, and more particularly in the possible influence of one contiguous talent, if I may so term it, upon the other. In an article published in 1918, prior to my acquaintance with the volumes by Kummer and Ellis, I made specific reference to this matter. "Bodmer and Milton," *Journal of Germanic Philology*, XVII, 600.

Digitized by Google

fession and had made a name for himself in the field of artistic pottery. Then suddenly, though he was without previous training in the literary craft, and though he had already passed his sixty-fifth year, he began, *mirabile dictu*, to write fiction, and in quick succession produced a series of novels which at the time of their appearance proved *the* surprising literary event in the judgment of a large body of readers of two continents. One critic wrote at the time: "If, as he himself assures us, De Morgan has never before tried his hand at novel writing, then certainly he must have been thinking novels all his life."

C. H. Ibbershoff

University of Iowa

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

The Hávamál, with Selections from Other Poems of the Edda, Illustrating the Wisdom of the North in Heathen Times. Edited and translated by D. E. Martin Clarke. Cambridge. At the University Press. 1923. pp. 124.

I have been somewhat puzzled as to how to regard this handsomely gotten up book—whether it is meant to be a contribution to knowledge or a semi-popular attempt to make the gnomic poetry of the Edda accessible to the student of folklore. Either purpose is worthy. But if meant for those not familiar with Old Norse poetry (and parts of the Introduction explaining what the Edda contains and what are the metres there employed, also the translation evidently look to this class of students), then what can be the purpose of printing the unamended, unnormalized text of the *Codex Regius* and of going into textual criticism?

It surely cannot be counted a fault of the authoress that, so far as I can detect, no new light is shed on difficult passages, no new perspectives opened on the whole or parts of this material; but I am bound to state that the publication is, rather, a step backward, as much of recent investigation is ignored both in introduction and notes. Just to mention one thing, in several places reference is made to Du Chaillu's amateurish and thoroughly antiquated opus on the Viking Age, when reference should have been made to Falk's, Nicolaysen's and other scholars' contributions on the arts and crafts of those times.

The introduction is informative but does not further us, and introduces some new errors. E.g., it is not at all evident why there should be a new division made beginning with stanza 84 (*Meyar orðom,* etc.); still less why all the stanzas of this supposed division (84–102) should be classed as "the incident of Billingr's (!) daughter." Read without preconceived notions, this incident begins with stanza 96 and ends with 101. Whether a new division begins there is quite another matter. Also, why the concluding stanza should form a separate division is not clear, even if Müllenhoff's name is invoked.

That the so-called Loddfáfnismál stanzas are distinct and different from the earlier part, is quite evident and would hardly need to be elaborated to the extent of making the points that the former recognizes the existence and power of magic—an element which is practically absent from the first series of strophes; and that, in the first set, the adjectives good and evil are not applied to persons except ironically (which I question).

What 'definitive and functional maxims' (p. 20) are I confess not to be able to comprehend, even with the exact reference to stanza 82, lines 3 and 4.

As to the (arrant) prose translation of Hávamál and the gnomic material of Reginsmál, Sigrdrífamál, and Grógaldr, I shall not here criticize the rendering of the meaning (though I disagree strongly in scores of places;[1] for so much is debatable), but declare it is in one word abominable. I cannot conceive how any one with a particle of feeling for the fitness of things, let alone poetry, can perpetrate such *horrenda* as the following (34):

[1] Why should *oxl* (Grógaldr 6) be translated "elbow," and *Hel* (passim) by Hell!

Digitized by Google

"On getting to a bad friend's house, though he lives on your route (!), you will have gone far out of your way; but the roads that lead to a good friend's house—however far he may have gone—do not deviate from the direct route."

Forty-five words, where the original has 21! Nor are the ideas such as to need circumlocutions. E.g., why should not the simple and poetic line *et til goðs vinar / liggja gagnvegir* be translated as simply by "to a good friend leads a straight path," instead of by "do not deviate from the direct route"? And examples of this kind of thing are found on every page. I wonder what the twenty-third Psalm would read like in this realtor's lingo.

The publications of the Cambridge University Press which it has so far been my privilege to examine have been of a very different calibre.

LEE M. HOLLANDER

UNIVERSITY OF TEXAS

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES, APRIL–MAY–JUNE, 1928 *

I. Germanic Philology

Danish

Dahlerup, V. *Ordbog over det danske Sprog.* Rev. by Kemp Malone, MLN, XLIII, 5 (May), 349, 350.

Dutch

Bense, J. F. *A Dictionary of the Low Dutch Element in the English Vocabulary.* Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVII, 2 (April), 259–261.

Grootaers, L. and Kloeke, G. G. *Handleiding bij het noord- en suid-nederlandsche dialectonderzoek.* Rev. by C. A. Williams, JEGP, XXVII, 2 (April), 284–285.

Lecoutere, C. P. E. *Inleiding tot de taalkunde en tot geschiedenis van het nederlandsch.* Rev. by A. J. Barnouw, GR, III, 2 (April), 182, 183.

van der Meer, M. J. *Historische Grammatik der niederländischen Sprache, I.* Rev. by A. J. Barnouw, GR, III, 2 (April), 183. Rev. by Edward H. Sehrt, MLN, XLIII, 5 (May), 352, 353.

German

Behaghel, Otto. *Von deutscher Sprache.* Rev. by John A. Walz, BA, II, 2 (April), 63 (BR).

Lokotsch, Karl. *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs.* Rev. by Arthur F. J. Remy, GR, III, 2 (April), 180–182.

Maschke, Erich. *Studien zu Waffennamen der althochdeutschen Glossen.* Rev. by L. B[loomfield], MP, XXV, 4 (May), 504, 505 (BR).

Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswigholstein, Hamburg und Lübeck. Kiel, 1926. Rev. by Kuno Francke, GR, III, 2 (April), 180.

Roedder, Edwin C. *"What's in a Name?"—A Study in Baptismal and Family Names.* MFDU, XX, 4 (April), 104–117.

Salow, Werner. *Die deutsche Sprachwissenschaft in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek.* Greifswald, 1926. Rev. by L. B., MP, XXV, 4 (May), 507.

Waag, Albert. *Bedeutungsentwicklung unseres Wortschatzes.* Rev. by John A. Walz, BA, II, 2 (April), 63, 64 (BR).

Wagner, Karl. *Deutsche Sprachlandschaften.* Rev. by Ernst Rose, BA, II, 2 (April), 64 (BR).

* Continued from *The Germanic Review,* III, 3 (July, 1928). A list of abbreviations used is appended.

Digitized by Google

Gothic

STURTEVANT, ALBERT MOREY. *The Use of the Weak Inflection of the Gothic Adjective in a Vocative Function.* PQ, VII, 2 (April), 199–201.

—— *A Note on the Gothic Particle 'þau.'* MLN, XLIII, 4 (April), 242–244.

Norse

BRØGGER, A. W. *Det Norske Folk i Oldtiden.* Rev. by Henning Larsen, JEGP, XXVII, 2 (April), 280–283.

DAHLSTROM, A. H. *Scandinavian k-suffixal Epithets with Pejorative Meaning.* SS, X, 2 (May), 56–59.

GORDON, E. V. *An Introduction to Old Norse.* Oxford, 1927. Rev. by Chester Nathan Gould, MP, XXV, 4 (May), 493–495.

HERMANNSSON, H. *Catalogue of the Icelandic Collection Bequeathed by Willard Fiske. Additions 1913–1926.* Cornell University, 1927. Rev. by Lee M. Hollander, MLN, XLIII, 5 (May), 350–352.

KRAUSE, WOLFGANG. *Die Frau in der Sprache der altisländischen Familiengeschichte.* Rev. by Lee M. Hollander, JEGP, XXVII, 2 (April), 252–255.

OWEN, FRANCIS. *Alliteration in the Runic Inscriptions.* MP, XXV, 4 (May), 397–408.

STURTEVANT, ALBERT MOREY. *Old Norse Tig-inn: tíg-inn; fú-inn: lú-inn.* SS, X, 2 (May), 50–55.

II. GERMANIC LITERATURES

German (General)

KROHN, KAARLE. *Die folkloristische Arbeitsmethode.* Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVII, 2 (April), 255–259.

BOLTE, JOHANNES. *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen.* Rev. by Kuno Francke, JEGP, XXVII, 2 (April), 236–238. Contains 1. *Das Münchener Spiel von 1510.* 2. *Der Hecastus des Macropedius, 1539.* 3. *Der Mercator des Naogeorgus, 1540.*

ERMATINGER, EMIL. *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.* Leipzig, 1926. Rev. by Ernst Feise, MLN, XLIII, 6 (June), 408, 409.

ROULSTON, R. B. *Notes on the Elegiac Distich in German.* MLN, XLIII, 4 (April), 247–249.

STOKOE, F. W. *German Influence in the English Romantic Period 1788–1818.* Rev. by O. J. Campbell, MLN, XLIII, 4 (April), 262, 263.

PIERCE, F. E. AND SCHREIBER, CARL F., editors. *Fiction and Fantasy of German Romance.* Selections from German Romantic Writers, in English Translation. New York, 1927, Oxford University Press. $2.00.

WHYTE, JOHN. *The Attitude of "Das junge Deutschland" toward the Historical Novel.* GR, III, 2 (April), 178, 179.

KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann.* Rev. by Martin Schütze, MP, XXV, 4 (May), 507, 508.

LIPTZIN, SOLOMON. *Lyric Pioneers of Modern Germany.* Rev. NYHTB, (April 1), 19 (BR). Rev. BTBS (April 7), 3.

NAUMANN, HANS. *Die deutsche Dichtung der Gegenwart.* Rev. by Friedrich Bruns, MFDU, XX, 4 (April), 127.

Digitized by Google

SOERGEL, ALBERT. *Dichtung und Dichter der Zeit.* Rev. by Amelia von Ende, SRL, IV, 44 (May 26), 916.

LEWISOHN, LUDWIG. *German Letter.* NYHTB, (May 20), 9.

KRUTCH, JOSEPH WOOD. *Berlin Goes American.* Nation, CXXVI, 3280 (May 16), 564, 565.

Germany's Summer Stage. Drama, 18, 7 (April), 227.

Germany Short on Shakespeare. LD, 97, 2 (April 14), 27.

A German Craze for American Novels. LD, 97, 11 (June 16), 25, 26.

SPIERO, HEINRICH. *Die Heilandsgestalt in der neueren deutschen Dichtung.* Rev. by F. W. C. Meyer, BA, II, 2 (April), 69, 70 (BR).

German (Individual Authors)

ABRAHAM A SANTA CLARA. *Der Narrenspiegel.* Ed. by Karl Bertsche. Rev. by John A. Walz, BA, II, 2 (April), 71, 72 (BR).

ANTHES, OTTO. *Heinz Hauser.* Rev. by Margaret M. Nice, BA, II, 2 (April), 75 (BR).

ANWAND, OSKAR. *Das deutsche Morgenrot.* Rev. by Francis Magyar, BA, II, 2 (April), 88, 89 (BR).

BÄTE, LUDWIG. *Gang ins Gestern.* (Reclam.) Rev. BA, II, 2 (April), 77, 78 (BR).

BLEI, FRANZ. *Glanz und Elend berühmter Frauen.* Rev. BA, II, 2 (April), 62 (BR).

BOEHM, GUSTAV. *Querkopfs empfindsame Reise an den Bodensee.* Rev. by H. C. Thurnau, BA, II, 2 (April), 85, 86 (BR).

BONSELS, WALDEMAR. *Mario und die Tiere.* Rev. by Ethel H. Lyons, BA, II, 2 (April), 89 (BR).

—— *An Indian Journey.* New York: Albert and Charles Boni. $4.00. Rev. BTBS (May 23), 2.

BROD, MAX. *The Redemption of Tycho Brahe.* Tr. by Felix Warren Crosse. With an introduction by Stefan Zweig. New York: Alfred A. Knopf. Rev. by Beverly Stark, NYS (May 26), 9. Rev. NYTBR (June 10), 8, 9.

BRÜES, OTTO. *Jupp Brand.* Rev. by Ernst Feise, BA, II, 2 (April), 76 (BR).

BÜCHNER, GEORG. *The Plays of Georg Büchner.* Tr. with an Introduction by Geoffrey Dunlop. New York: The Viking Press. $2.50. Rev. NYS (April 14), 9. Rev. by Walter Prichard Eaton, NYHTB (June 10), 18 (BR).

CAROSSA, HANS. *Verwandlungen einer Jugend.* Rev. by Ludwig Lewisohn, NYHTB (May 20), 9.

COLERUS, EGMONT. *Tiberius auf Capri.* Rev. by F. W. Kaufmann, BA, II, 2 (April), 83 (BR).

DREYER, MAX. *Das Sympathiemittel.* Rev. by Carl F. A .Lange, BA, II, 2 (April), 77.

DROSTE-HÜLSHOFF. Arens, Eduard: *Werner von Haxthausen und sein Verwandtenkreis als Romantiker.* Rev. A. N. Leonard, BA, II, 2 (April), 71.

DWINGER, E. E. *Die Geschichte eines Heimatlosen.* Rev. by Julie Weil, BA, II, 2 (April), 90 (BR).

EICHENDORFF. *Eichendorff-Kalender 1927–1928.* Rev. by E. P. Appelt, BA, II, 2 (April), 68.

EULENBERG, HERBERT. *Um den Rhein.* Rev. BA, II, 2 (April), 87, 88 (BR).

Digitized by Google

FEITEN, JOSEF. *Die Moselsage.* Rev. by Walter Kien, BA, II, 2 (April), 89, 90 (BR).

FEUCHTWANGER, LION. *Who am I?* Bookman, LXVII, 3 (May), 267–269.

—— *The Mind of the German.* Summary of *Daily Express* (London) article. LD, 97, 5 (May 5), 28, 29.

—— *The Ugly Duchess.* Tr. by Willa and Edwin Muir. N. Y.: The Viking Press. Rev. Plain Talk, II, 4 (April), 502, 503.

FLAKE, OTTO. *Sommerroman.* Rev. BA, II, 2 (April), 84 (BR).

FRANK, BRUNO. *Twelve Thousand.* Rev. by Francis R. Bellamy, Outlook, 149, 1 (May 2), 23. Rev. Drama, 118, 8 (May), 249 (BR).

GAGERN, FRIEDRICH VON. *Der tote Mann.* Rev. Nation, 126, 3280 (May 16), 571 (BR).

GOETHE. *The Erl-King* (pp. 3008, 3009); *Prologue in Heaven, from "Faust"* (pp. 3009, 3010); *Chorus from "Walpurgis Night"* (3011, 3012); *A Song from the Coptic* (pp. 3012, 3013). In BP.

—— *Wanderer's Evening Song.* Tr. by Dorothea Schultz. GBM, VII, 41 (May), 657.

—— *Faust.* Tr. by G. M. Cookson. N. Y.: E. P. Dutton Co. Rev. AM, XIII, 52 (April), xxxiv, xxxvi (BR).

—— Van der Smissen, W. H. Reply to criticism of his Faust translation. MFDU, XX, 4 (April), 123.

—— Robertson, J. G. *Goethe.* N. Y.: E. P. Dutton and Company. $2.50. Rev. by L. M. Hollander, Nation, 126, 3277 (April 25), 491.

—— Kurrelmeyer, W. *Zu den Doppeldrucken der Goethe-Ausgabe 1806.* MLN, XLIII, 4 (April), 245, 246.

—— Church, Howard Wadsworth. *Henry Irving and Goethe's "Faust."* GR, III, 2 (April), 134–138.

—— Trenkler, Klara. *Studien über den Gebrauch des Partisips in Goethe's Dichtersprache.* Rev. by Martin Schütze, MP, XXV, 4 (May), 501, 502, "an exemplary study."

GRIESE, FRIEDRICH. *Winter.* Rev. by Carl F. A. Lange, BA, II, 2 (April), 76, 77 (BR).

GROGGER, PAULA. *Das Grimmigtor.* Rev. by A. Warkentin, BA, II, 2 (April), 85 (BR).

GROSZMANN, STEFAN. *Chefredakteur Roth führt Krieg.* Vienna: Zsolnay. Rev. by Ludwig Lewisohn, NYHTB (May 20), 9.

HARLAN, WALTER. *The Nüremburg Egg.* EEP, 189–246.

HAUPTMANN, GERHART. Stehle, Marie: *Hauptmann and Hamlet.* Drama, 18, 7 (April), 202, 203.

—— *Till Eulenspiegel.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (April 29), 6, "an incredibly magnificent poem."

HEINE. *The Loreley* (pp. 3017, 3018); *A Pine-tree Standeth Lonely* (p. 3018); *The Grenadiers* (pp. 3019, 3020); *Weavers* (pp. 3020, 3021). In BP.

—— *Italian Travel Sketches.* (Contains also *The French Stage* and *George Sand.*) Tr. by Elizabeth Sharp. N. Y.: Brentano's. 1928. Prefatory Study on Heinrich Heine by Théophile Gautier, vii–xviii.

—— *When Paganini Played.* Tr. by Charles Godfrey Leland. GB, VII, 40 (April), 485–489.

Digitized by Google

HEINRICH, KARL BORROMÄUS. *Eine Auswahl* von Eduard Schroeder. München-Gladbach. Rev. by Hermann Almstedt, BA, II, 2 (April), 67, 68 (BR).

HERMANN, GEORG. *Tränen um Modesta Zamboni.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (June 3), 23.

HICHLER, LEOPOLD. *Der Sohn des Moses Mautner.* Rev. by F. W. Kaufmann, BA, II, 2 (April), 83 (BR).

HOFMANNSTHAL. *Correspondence between Richard Strauß and Hugo von Hofmannsthal.* AM, XIII, 52 (April), xxxvi (BR).

HÖLDERLIN. Kern, Hans: *Friedrich Hölderlin.* Rev. by F. W. Kaufmann, BA, II, 2 (April), 52, 53 (BR).

HOLLANDER, WALTHER VON. *Das fiebernde Haus; Auf der Suche; Jetzt oder nie.* Berlin: Ullstein. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (June 24), 10, 18.

HOLZAMER, WILHELM. Adalbert Schmidt: *Ein unbekannter Großer.* Rev. by Walter Kien, BA, II, 2 (April), 69.

JÜNEMANN, IGNA. *Die Kommilitonin.* Rev. by Magaretha Ascher, BA, II, 2 (April), 89 (BR).

KAISER, GEORG. *Fire in the Opera House.* EEP, 141–186.

KARWATH, JULIANE. *Das schlesische Fräulein.* Rev. by Margaretha Ascher, BA, II, 2 (April), 88 (BR).

KASTEIN, JOSEF. *Melchior, ein hanseatischer Kaufmannsroman.* Rev. by Ernst Feise, BA, II, 2 (April), 78, 79 (BR).

KERR, ALFRED. *Es sei wie es wolle, es war doch so schön.* Berlin: S. Fischer. Rev. SRL, IV, 45 (June 2), 933.

KEYSERLING, EDUARD VON. *The Curse of the Tarniffs.* N. Y.: The Macaulay Company. $2.50. Rev. Nation, 126, 3277 (April 25), 494 (BR).

KEYSERLING, HERMANN. *"The English."* SRL, IV, 39 (April 21), 775–777.

—— *The Rule of Women.* Plain Talk, II, 5 (May), 549–552.

—— *Europe.* New York: Harcourt, Brace and Company. $5.00. Rev. by C. Hartley Grattan. Rev. NYS (June 2), 8. Rev. by Springfellow Barr, NYHTB (June 17), 1, 2. Rev. by P. W. Wilson, NYTBR (June 3), 3.

KLÄBER, KURT. *Passagiere der dritten Klasse.* Rev. by Ludwig Lewisohn, NYHTB (May 20), 9.

KLOPSTOCK. Kurrelmeyer, W.: *Eine unbekannte Klopstock Originalausgabe.* MLN, XLII, 6 (June), 384–389.

—— Eaton, J. W.: *Klopstock and Danish Literature.* GR, III, 2 (April), 95–127.

KOENIG, ALMA JOHANNA. *Der heilige Palast.* Rev. by Francis Magyar, BA, II, 2 (April), 87 (BR).

KOTZDE, WILHELM. *Frau Harke; Die Wittenbergisch Nachtigall; Die Burg im Osten.* Rev. by Ernst Rose, BA, II, 2 (April), 3, 4.

LUCKWALD, C. VON. *R. I. P.* Rev. by John G. Kunstmann, BA, II, 2 (April), 80 (BR).

LUDWIG, EMIL. *Rembrandt.* Cosmopolitan, LXXXIV, 4 (April), 26–31, 153, 154, 156, 158.

—— *The Son of Man.* Pictorial Review, XXIX, 7 (April), 24–26, 116, 118, 140–143. *The Son of Man: The Story of Jesus.* Tr. by Eden and Cedar Paul. New York: Boni and Liveright. $3.00. Rev. by Charles Johnston, NYTBR (June 17), 15. Rev. by Joseph Collins, NYEPLR (June 16), 10.

Digitized by Google

Rev. by John Haynes Holmes, NYHTB (June 24), 1, 2. Rev. by James E. Craig, NYS, June 23.

—— *Tom und Sylvester.* Berlin: Rowohlt. Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (June 3), 10, 23.

MAHLMANN. *Allah.* BP, 3014.

MANN, HEINRICH. *Madame Legros.* EEP, 249–303.

—— *Mutter Marie.* Rev. by N. A. Court, BA, II, 2 (April), 85 (BR).

MANN, THOMAS. *Children and Fools.* Tr. by H. G. Scheffauer. N. Y.: Alfred A. Knopf. $2.50. Rev. NYTBR (April 29), 17, 19. Rev. by Louis Sherwin, SRL, IV, 43 (May 19), 882, 883. Rev. by Edgar Johnson, NYHTB (April 15), 5. Rev. by Bray Hammond, NYS (May 5), 8. Rev. by Lionel Trilling, NYEPLR (May 19), 8.

—— *Lübeck als geistige Lebensform.* Rev. by Walter Kien, BA, II, 2 (April), 70, 71 (BR).

—— Burkhard, Arthur: *Thomas Mann's Treatment of the Marked Man.* PMLA, XLIII, 2 (June), 561–568.

MENZEL, GERHARD. *Toboggan.* Rev. by Marie Stehle, Drama, 18, 7 (April), 203, 228, 229.

MEIER-GRAEFE, J. *Vincent van Gogh.* Tr. by J. H. Reece. N. Y.: Payson and Clarke. $3.00 Rev. by Walter Gutman, Nation, 126, 3283 (June 6), 649.

MEYER-ECKHARDT. *Die Gemme.* Rev. by Ralph Goodman, BA, II, 2 (April), 86, 87 (BR).

MORGENSTERN, CHRISTIAN. *Mensch Wanderer.* Rev. by Frederick L. Pfeiffer, BA, II, 2 (April), 72, 73.

—— Hofacker, Erich: *Christian Morgenstern als Mystiker.* JEGP, XXVII, 2 (April), 200–216.

MURON, JOHANNES. *Die spanische Insel.* Rev. BA, II, 2 (April), 81, 82 (BR).

NEUMANN, ALFRED. *The Patriot.* Adapted by Ashley Dukes. N. Y.: Boni and Liveright. $2.00. Rev. LA, 334, 4328 (April 15), 750, 751. Rev. Independent, 120, 4067 (May 12), 461 (BR).

—— *Der Teufel.* Rev. by John G. Kunstmann, BA, II, 2 (April), 80, 81 (BR).

OLDEN, BALDER. *Ich bin Ich, der Roman Carl Peters.* Rev. by Ernst Feise, BA, II, 2 (April), 58, 59.

POECK, WILHELM. *Der Freibeuter des Königs.* Rev. by Francis Magyar, BA, II, 2 (April), 83, 84 (BR).

POGGEL-DEGENHARDT, MARIA. *Königin Vashti.* Rev. BA, II, 2 (April), 74 (BR).

POLENZ, WILHELM VON. *Wald* (Reclam). Rev. by Margaretha Ascher. BA, II, 2 (April), 74.

PONTEN, JOSEF. *Der Meister.* Rev. by G. F. Miller, BA, II, 2 (April), 88 (BR).

PRESBER, RUDOLF. *Liebe.* Rev. BA, II, 2 (April), 84 (BR).

PÜTERSCHEIN, HERMANN. *Paraphs.* New York: Alfred A. Knopf. Publications of the Society of Calligraphers. No. 1. Rev. CSM (June 20), 10. Rev. SRL, IV, 45 (June 2), 938. Rev. by Laura Benet, NYEPLR (June 23), 8.

RAABE. Gromann, Wilhelm: *Raabe-Probleme.* Rev. by Emil Doernenburg, JEGP, XXVII, 2 (April), 263–267.

RECK-MALLECZEWEN, FRITZ. *Woman in Flight.* N. Y.: Boni and Liveright. $2.50. Rev. NYTBR (May 20), 22, 24.

Digitized by Google

REEPEN, HANS. *Kinder der Steppe.* Rev. by Richard Jente, BA, II, 2 (April), 75 (BR).

RICHTER, HANS. *T 1000.* Rev. by Adrian Wynnoble, BA, II, 2 (April), 74.

RILKE. Betz, Maurice: *Petite stèle pour Rainer Maria Rilke. Suivie de quinze sonnets à Orphée.* Rev. by Barbara Matulka, BA, II, 2 (April), 25 (BR).

ROSEGGER, PETER. Diamond, William: *Peter Rosegger.* MFDU, XX, 5 (May), 134–141.

SCHAEFFER. Koischwitz, Otto: *Albrecht Schaeffers "Helianth."* GR, III, 2 (April), 149–167.

SCHICKELE, RENÉ. *Maria Capponi.* Rev. by Ethel H. Lyons, BA, II, 2 (April), 86 (BR). Rev. LA, 334, 4327 (April 1), 657.

SCHILLER. Krumpelmann, John T.: *Schiller's "Hoffnung" and Pope's "Essay on Man."* GR, III, 2 (April), 128–133.

—— Schumann, Detlev W.: *Studien zu Schillers "Malteserfragmenten."* JEGP, XXVII, 2 (April), 217–235.

SCHNITZLER. *Aphorisms.* Tr. by Dorothy Alden. Plain Talk, II, 5 (May), 590.

—— *Daybreak.* Rev. Dial, LXXXIV, 4 (April), 343 (BR).

SCHOENFELD, HANS. *Karl Ludwig Sand.* Rev. by Ernst Feise, BA, II, 2 (April), 76 (BR).

STERNHEIM, CARL. *A Place in the World.* Tr. by Barrett H. Clark and Winifred Katzin, EEP, 307–347.

STILGEBAUER, EDWARD. *Der Yankee.* Rev. BA, II, 2 (April), 76.

SÜSKIND, W. E. *Tordis.* Rev. BA, II, 2 (April), 82, 83 (BR).

TIECK. Kurrelmeyer, W.: *Another Letter from Tieck to Carus.* XLIII, 5 (May), 308, 309.

TRENTINI, ALBERT. *Der große Frühling. Der Webstuhl.* Rev. by Gabriele Reuter. NYTBR (April 15), 7, 10.

TROMMERSHAUSEN, MARIA. *Ein Erbteil.* Rev. by Walter Kien, BA, II, 2 (April), 84 (BR).

UHLAND. *Shelter.* BP, 3015, 3016.

UNGAR, HERMANN. *Die Klasse.* Berlin: Rowohlt. Rev. by Ludwig Lewisohn, NYHTB (May 20), 9.

UNRUH, FRITZ VON. *Way of Sacrifice.* Tr. by C. A. Macartney. N. Y.: Alfred A. Knopf. Rev. NYS (May 19), 18. Rev. by Herschel Brickell, NYEPLR (May 19), 9. Rev. by Eugene Lohrke, NYHTB (June 3), 4, "one of the most powerful books in any literature that the war has produced." Rev. NYTBR (June 3), 8.

VOLLMÖLLER, KARL. *Uncle's Been Dreaming.* EEP, 351–426.

VOSZ, A. VON. *Einer Seele Not.* Rev. by John G. Kunstmann, BA, II, 2 (April), 79, 80.

WAGNER. *Letters of Richard Wagner.* Selected and edited by Wilhelm Altmann. Tr. from the German by M. M. Bozman. 2 vols. N. Y.: E. P. Dutton and Co. Rev. NYTBR (May 20), 12. Rev. Commonweal, VII, 23 (April 11), 1300 (BR). Rev. Nation, 126, 3284 (June 13), 673 (BR).

WALDEYER-HARTZ, HUGO VON. *Alt Jena.* Rev. by Ethel Lyons, BA, II, 2 (April), 78 (BR).

WASSERMANN. *Der Fall Maurizius.* Rev. by Gabriele Reuter, NYTBR (June 17), 10, 18. Rev. by Ludwig Lewisohn, NYHTB (April 29), 7. Rev. by Walter Kien, SRL, IV, 49 (June 30), 1008.

Digitized by Google

ZOBELTITZ, FEDOR VON. *Die Ruferin.* Rev. by Carl Osthaus, BA, II, 2 (April), 77 (BR).

ZOOZMANN, RICHARD. *Franziskus-Legenden.* Rev. by Brother Leo, BA, II, 2 (April), 73, 74 (BR).

ZWEIG, ARNOLD. *Der Streit um den Sergeanten Grischa.* Rev. by Arthur Herman, Nation, 126, 3280 (May 16), 570.

ZWEIG, STEFAN. *Ben Jonson's "Volpone,"* freely adapted into German by Stefan Zweig. Tr. by Ruth Langner. The Guild Theater, April 9, 1928. N. Y.: The Viking Press. $2.00. Rev. by John Mason Brown, SRL, IV, 39 (April 21), 782, 783. Rev. by Gilbert Seldes, Dial, LXXXIV, 6 (June), 528–530. Rev. by R. Dana Skinner, Commonweal, VII, 25 (April 25), 1349, 1350. Rev. Drama, 18, 8 (May), 249 (BR). Rev. by Stark Young, NR, LIV, 699 (April 25), 295, 296. Rev. by Walter Prichard Eaton, NYHTB (June 3), 13. Boyd, Ernest: *Modernizing Ibsen and Ben Jonson,* Bookman, LXVII, 4 (June), 419–421. Atkinson, J. Brooks: *How Zweig's Adaptation of "Volpone" Transforms Jonson's Text,* NYTimes (April 22), Section 9, 1.

Anthologies

Das Oxforder Buch deutscher Dichtung vom 12ten bis zum 20sten Jahrhundert. Rev. BTBS (May 9), Part III, 2.

Danish

The Elder-Witch. Ancient Danish Song. Tr. by George Borrow. GBM, VII, 41 (May), 672.

BERGSTEDT, HARALD AND LARSEN-LEDET. *Narrenland.* Tr. into German by Reinhard Kraut. Rev. by Harry V. E. Palmblad, BA, II, 2 (April), 75, 76 (BR).

JACOBSEN, JENS P. *An Arabesque.* Tr. by S. Foster Damon. GBM, VII, 40 (April), 520.

LARSEN-LEDET. *Vide* Bergstedt.

PALUDAN, JACOB. *Birds Around the Light.* Tr. by Grace Isabel Colbron. N. Y.: G. P. Putnam's Sons. Rev. NYHTB (May 13), 17.

SÖIBERG, HARRY. *The Sea King.* Tr. by Edwin Bjorkman. N. Y.: William Morrow and Company. Rev. NYTBR (May 27), 8.

Dutch

VONDEL, JOOST VAN DEN. *Lucifer's Defiance* (pp. 3003, 3004); *Gabriel's Charge to Michael* (3004). In BP.

Icelandic

HOLLANDER, LEE M. *The Poetic Edda.* Tr. with an Introduction and Explanatory Notes. Austin, Texas, 1928; University of Texas Press.

JACKSON, JESS H. *Óðinn's Meeting with Sigmundr and Sigurðr in the 'Volsungasaga.'* MLN, XLIII, 5 (May), 307, 308.

Norwegian

AANRUD, HANS. *When the Frost Comes.*[1] NBS, 165–177.

BJÖRNSON, BJÖRNSTJERNE. *The Brothers.*[1] NBS, 8–18.

[1] Tr. by Anders Orbeck.

Digitized by Google

—— *How the Mountain Was Clad.*[1] NBS, 3–7.
BOJER, JOHAN. *The Home-Coming.*[1] NBS, 219–245.
BULL, JACOB BREDA. *Coffee-Kari.*[2] NBS, 97–122.
DUUN, OLAV. *At Christmas.*[1] NBS, 261–283.
EGGE, PETER. *When Peder Solberg Came Home.*[1] NBS, 209–216.
FALKBERGET, JOHAN. *Old Heggeli's Last Polka.*[1] NBS, 287–296.
FÖNHUS, MIKKJEL. *The Moose-Hunter.*[4] NBS, 299–311.
GARBORG, ARNE. *Death.*[1] NBS, 65–79.
HAMSUN, KNUT. *The Call of Life.*[1] NBS, 125–132.
—— *The Ring.*[1] NBS, 133, 134.
HAUKLAND, ANDREAS. *The Norns Are Spinning.* Tr. by Barent Ten Eyck. New York: Macy-Masius. $2.50. Rev. by Phillips D. Carleton, SRL, IV, 48 (June 23), 986. Rev. by Donald Douglas, NYHTB (June 10), 21. Rev. NYTBR (May 6), 9. Rev. by Karen M. Giaever, NYW (May 6), 11. Rev. NYEPLR (May 12), 8.
HILDITCH, JACOB. *Guinea-Jack or Skipper Gerhardtsen's Cock.*[1] NBS, 181–205.
IBSEN. *A Stanza...Tr. by Fydell Edmund Garrett.* ASR, XVI, 4 (April), 217.
—— *The Miner.* Tr. by F. E. Garrett. ASR, XVI, 4 (April), 235.
—— *Hedda Gabler.* Rev. of Civic Repertory (N. Y.) performance, by R. Dana Skinner, Commonweal, VII, 23 (April 11), 1294, 1295.
—— *Ibsen: 1828–1906.* Poem by Mary Brent Whiteside. Independent, 120, 4069 (May 26), 504.
—— Strong, Charles S.: *The Man Who "Wholly Willed the Things He Willed:"—Henrik Ibsen.* SS, X, 2 (May), 39–49.
—— Koht, Halvdan: *Henrik Ibsen.* ASR, XVI, 4 (April), 205–217.
—— Heller, Otto: *Is Ibsen an Antique?* Drama, 18, 8 (May), 237, 238.
—— *Ibsen a Classic.* LD, 96, 13 (April 7), 24.
—— *Ibsen as Seen by His Friends.* ASR, XVI, 4 (April), 232–234.
—— Fife, Robert Herndon and Anstensen, Ansten: *Henrik Ibsen on the American Stage.* ASR, XVI, 4 (April), 218–228.
—— Behrens, Carl: *Ibsen and Denmark.* ASR, XVI, 4 (April), 229–231.
—— *Inside Views of Ibsen in the 'Nineties.* LD, 97, 6 (May 12), 24, 25.
—— *When Ibsen Split the English Stage in Two.* LD, 97, 4 (April 28), 24, 25.
—— Boyd, Ernest: *Modernizing Ibsen and Ben Jonson.* Bookman, LXVII, 4 (June), 419–421.
—— Chesterton, G. K.: *Ibsen's Mediaevalism.* Commonweal, VII, 25 (April 25), 1348, 1349.
—— Levinson, André: *Ibsen To-day.* LA, 334, 4330 (June), 937–942.
KIELLAND, ALEXANDER. *Siesta.*[1] NBS, 39–51.
—— *The Spirit of the Ball.*[1] NBS, 52–61.
KINCK, HANS E. *Nocturne.*[3] NBS, 153–161.
KRAG, THOMAS. *Jörgen Dam, Philologist.*[1] NBS, 137–150.
LIE, JONAS. *Elias and the Draug.*[1] NBS, 21–35.
SCOTT, GABRIEL. *Nils Punctual and His Clocks.*[1] NBS, 249–257.
SKRAM, AMALIE. *A Rose.*[1] NBS, 83–94.
UNDSET, SIGRID. *Simonsen.*[1] NBS, 315–369.

[2] Tr. by Sigurd Bernhard Hustvedt.
[3] Tr. by Barent Ten Eyck.
[4] Tr. by Jessie Muir.

Digitized by Google

—— *The Axe.* Tr. by Arthur G. Chater. N. Y.: Alfred A. Knopf. $3.00. Rev. by Charles Wharton Stork, SRL, IV, 45 (June 2), 930, "not so much a novel as an experience understandingly analyzed." Rev. NR, LV, 707 (June 20), iv. Rev. ASR, XVI, 4 (April), 247 (BR).

Swedish

HEDVALL, YNGVE. Poets and Academicians in Sweden. ASR, XVI, 6 (June), 364–366.

AHLGREN, ERNST (pseudonym for Victoria Benedictsson). *Mother Malena's Hen.*[5] SBS, 67–79.

BERGMAN, BO. *The Sign.*[5] SBS, 257–269.

BERGMAN, HJALMAR. *Kerrmans i Paradiset.* Rev. by Harry V. E. Palmblad, BA, II, 2 (April), 46 (BR).

DIXELIUS, HILDUR. *The Son.* Tr. by Anna C. Settergren. N. Y.: Dutton. ASR, XVI, 4 (April), 247. Rev. by Marian Storm, NYEPLR (April 28), 13. Rev. SRL, IV, 44 (May 26), 917, 918 (BR).

ELGSTRÖM, ANNA LENAH. *Out of Chaos.*[5] SBS, 313–324.

ENGSTRÖM, ALBERT. *Charles XII, Hercules, and Gustav Mattson.*[5] SBS, 273–288.

GEIJERSTAM, GUSTAV AF. *Karin.*[5] SBS, 83–109.

HALLSTRÖM, PER. *The First of April.* Tr. by E. Gee Nash, GBM, VII, 40 (April), 541–543.

—— *A Florentine Fantasy.*[5] SBS, 189–207.

HEIDENSTAM, VERNER VON. *A Clean White Shirt.*[5] SBS, 130–135.

—— *The Shield-Maiden.*[5] SBS, 113–129.

LAGERLÖF, SELMA. *The General's Ring* (*Löwensköldska Ringen*). Tr. by Francesca Martin. Garden City: Doubleday, Doran and Company. $2.00. Rev. ASR, XVI, 4 (April), 247 (BR). Rev. Independent, 120, 4063 (April 14), 365. Rev. Nation, 126, 3277 (April 25), 494 (BR).

—— *The Legend of the Christmas Rose.*[6] SBS, 161–185.

—— Berendsohn, Walter A.: *Selma Lagerlöf.* Rev. by Adolph E. Benson, SS, X, 2 (May), 60, 61.

LEVERTIN, OSCAR. *Middle-Class Rococo.*[5] SBS, 139–158.

MOLIN, PELLE. *Men's Men.*[5] SBS, 211–232.

NORDSTRÖM, LUDVIG. *The Awakening.*[5] SBS, 291–310.

SILLÉN, MÄRTA AF. *The Golden Circle.*[5] SBS, 359–365.

SIWERTZ, SIGFRID. *The Café of Transfiguration.*[5] SBS, 351–355.

—— *In Spite of Everything.*[5] SBS, 327–350.

SÖDERBERG, HJALMAR. *Archimedes' Point.*[5] SBS, 251–254.

—— *The Burning City.*[5] SBS, 245–250.

—— *Margot.*[5] SBS, 235–244.

STJERNSTEDT, MARIKA. *Hesning i målet.* Rev. by Harry V. E. Palmblad. BA, II, 2 (April), 45 (BR).

STRINDBERG. *Autumn.*[5] SBS, 27–48.

—— *Half a Sheet of Paper.*[6] SBS, 61–64.

—— *The Stone Man.*[6] SBS, 49–60.

[5] Tr. by Charles Wharton Stork.

[6] Tr. by Velma Swanston Howard.

Digitized by Google

—— Palmblad, Harry V. E.: *Shakespere and Strindberg* (conclusion). GR, III, 2 (April), 168–177.

—— *Shaw and Strindberg.* LA, 334, 428 (April 15), 741.

TOPELIUS, ZACHARIAS. *The Pitch Burner Who Always Got to the Top.*[5] SBS, 3–24.

WÄGNER, ELIN. *De fem pärlorna.* Rev. by Harry V. E. Palmblad, BA, II, 2 (April), 45.

Pedagogical

CABOT, STEPHEN P. *Education in Germany To-day. New Methods in New Schools.* Atlantic Monthly, 141, 5 (May), 686–696.

GARCIA, EDWARD C. *Status of German Study in America.* Educational Review, Garden City: Doubleday, Doran and Company. 75, 4 (April), 229–233.

G[RIEBSCH], M[AX]. Lehrmittel für den Unterricht in der Geographie Deutschlands. MFDU, XX, 5 (May), 155.

HEUSER, FREDERICK W. J. *Objective Testing in Advanced Courses.* GQ, I, 3 (May), 132–142.

KOISCHWITZ, OTTO. *Our Textbooks and "Kulturkunde."* GQ, I, 3 (May), 107–115.

—— *Lektüre im dritten Jahr.* MFDU, XX, 4 (April), 97–103.

LESER, HEDWIG G. *Aus dem Schulzimmer. I. Scenes from German Life.* MFDU, XX, 4 (April), 117–120.

O'SHEA, M. V. *The Reading of Modern Foreign Languages.* Rev. by L. M. Hollander, SS, X, 2 (May), 64, 65.

PROKOSCH, EDUARD. *Sprachgeschichte und Sprachunterricht.* MFDU, XX, 5 (May), 129–134.

RAETZMANN, HILDA M. *The Correlation of Foreign Language Work in High School.* MFDU, XX, 5 (May), 143–149.

STROEBE, LILLIAN L. *The Teaching of German Literature in College.* GQ, I, 3 (May), 120–131.

ZEYDEL, EDWIN H. *Scholarly Research and the Teacher of German.* GQ, I, 3 (May), 116–119.

Statistics on Foreign Languages in the Large Cities of the United States for the School Term Ending June, 1927. GQ, I, 3 (May), 150–151.

Zur Frage der Schulausgaben von Lesetexten. MFDU, XX, 5 (May), 152, 153.

Sollen Anfängerkurse im Französischen, Deutschen, Italienischen und Spanischen gegeben werden? MFDU, XX, 5 (May), 153.

List of Periodicals Used and Abbreviations

(BR) = brief review

AM .....*American Mercury,* New York, N. Y.
ARR .....*American Review of Reviews,* New York, N. Y.
ASR .....*American Scandinavian Review,* New York, N. Y.
Atlantic Monthly, Boston, Mass.
Bookman, New York, N. Y.

Digitized by Google

BA .....*Books Abroad*, Norman, Oklahoma.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Mount Morris, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GQ .....*German Quarterly*, New York, N. Y.
GR .....*Germanic Review*, New York, N. Y.
GBM .....*Golden Book Magazine*, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
JEGP .....*Journal for English and Germanic Philology*, Urbana, Ill.
LD .....*Literary Digest*, New York, N. Y.
LA .....*Living Age*, Boston, Mass.
Menorah Journal, New York, N. Y.
MLJ .....*Modern Language Journal*, Menasha, Wisconsin.
MLN .....*Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland.
MP .....*Modern Philology*, Chicago, Ill.
MFDU ....*Monatshefte für deutschen Unterricht*, Madison, Wisconsin.
Nation, New York, N. Y.
NR .....*New Republic*, New York, N. Y.
NAR .....*North American Review*, Concord, New Hampshire.
Open Court, Chicago, Ill.
Outlook, New York, N. Y.
PQ .....*Philological Quarterly*, Iowa City, Iowa.
Poetry, Chicago, Ill.
PMLA ....*Publications of the Modern Language Association*, New York, N. Y.
SRL .....*Saturday Review of Literature*, New York, N. Y.
SS .....*Scandinavian Studies*, Menasha, Wisconsin.
Scribner's, New York, N. Y.
Sewanee Review, Sewanee, Tennessee.
South Atlantic Quarterly, Durham, North Carolina.
SP .....*Studies in Philology*, Chapel Hill, North Carolina.
Theatre Arts Monthly, New York, N. Y.
VQR .....*Virginia Quarterly Review*, University, Va.
World's Work, Garden City, N. Y.
YR .....*Yale Review*, New Haven, Connecticut.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS .....*Boston Transcript Book Section*, Boston, Mass. (Wed. and Sat.)
CSM .....*Christian Science Monitor*, Boston, Mass. (Wed. and Fri.)
NYEPLR..*New York Evening Post Literary Review*, New York, N. Y. (Sat.)
NYHTB ..*New York Herald and Tribune Books*, New York, N. Y. (Sun.)
NYS .....*New York Sun*, New York, N. Y. (Sat.)
NYTBR ...*New York Times Book Review*, New York, N. Y. (Sun.)
NYW .....*New York World*, New York, N. Y. (Sun.)

Books Indexed and Abbreviations

BP .....*The Book of Poetry*. Selected by Edwin Markham. Volume II. New York: Wm. H. Wise and Co. 1927.

Digitized by Google

EEP .....*Eight European Plays.* Selected by Winifred Katzin. New York: Brentano's. 1927.

NBS .....*Norway's Best Stories.* An Introduction to Modern Norwegian Fiction. Scandinavian Classics Volume XXIX. Translations by Anders Orbeck. Edited by Hanna Astrup Larsen. New York: The American-Scandinavian Foundation, W. W. Norton and Company, Inc., Publishers. 1927. $2.50. (Introduction by Hanna Astrup Larsen, ix–xvii.)

SBS .....*Sweden's Best Stories.* An Introduction to Swedish Fiction. Scandinavian Classics. Volume XXX. Translations by Charles Wharton Stork. Edited by Hanna Astrup Larsen. New York: The American-Scandinavian Foundation, W. W. Norton and Company, Inc., Publishers. 1928. $2.50. (Introduction by Hanna Astrup Larsen, vii–xxiii.)

H. G. Wendt

New York University

Digitized by Google

BOOKS RECEIVED

Böhm, Wilhelm. *Hölderlin.* Erster Band. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. viii, 502 pp., geh. RM. 16.–, gebd. R.M. 18.50.

Brinkmann, Hennig. *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung.* Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. vii, 204 pp., geh. RM. 8.–.

Bünte, Gerhard. *Zur Verskunst der deutschen Stanze.* "Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur," Band XXII. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. 177 pp., geh. RM. 6.–.

Burdach, Konrad. *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide.* Zweite berichtigte Auflage mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. vii, 440 pp., geh. RM. 14.–, gebd. RM. 16.–.

Diesch, Carl. *Bibliographie der germanistischen Zeitschriften.* ("Bibliographical Publications Germanic Section Modern Language Association of America" edited by Frederick W. J. Heuser. Volume I.) Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann. xi, 441 pp., $10.00 to members of the Modern Language Association if ordered through its treasurer.

Grimmelshausens Springinsfeld. Hg. von J. H. Scholte. "Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts." Nr. 249–252. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag. xxxix, 139 pp., geh. RM. 1.–.

Hollander, Lee M. *The Poetic Edda.* Tr. with an Introduction and Explanatory Notes. Austin, Texas: University of Texas Press, 1928. xxxi, 396 pp.

Ipsen, Gunther und Karg, Fritz. *Schallanalytische Versuche.* Germanische Bibliothek. Zweite Abteilung, 24. Band. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1928. xi, 319 pp., geh. 12 Mk., gebd. 14 Mk.

Jarislowsky, Johanna. *Schillers Übertragungen aus Vergil im Rahmen der deutschen Aeneis-Übersetzung des 18. Jahrhunderts.* "Jenaer Germanistische Forschungen 12." Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung (Walter Biedermann). x, 247 pp.

Leitzmann, Albert. *Niederdeutsche Klinggedichte. Abdruck der Originalusgabe (etwa 1650).* "Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts." Nr. 253–256. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. xvii, 162 pp., geh. R.M. 4.–.

Pierce, Frederick E. and Schreiber, Carl F. *Fiction and Fantasy of German Romance.* Selection from German Romantic Writers, in English Translation. New York: Oxford University Press, 1927. viii, 392 pp., $2.00.

Riemann, Albert. *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus nebst einer Übersetzung dieser Schrift.* "Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur," Band XXI. Halle (Saale): Verlag von Max Niemeyer. xii, 146 pp., geh. RM. 6.–.

Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu hrsg. von Friedrich Ranke und J. M. Müller-Blattau. "Schriften der Königsberger

Digitized by Google

gelehrten Gesellschaft," 4. Jahr, Geisteswissenschaftliche Klasse, Heft 5. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1927. 306 pp., geh. RM. 10.–.

Wasserzieher, Ernst. *Leben und Weben der Sprache.* Fünfte, verbesserte Auflage. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlag, 1928. 245 pp.

Wasserzieher, Ernst. *Woher? Ableitendes Wörterbuch der deutschen Sprache.* 7. Auflage (51.–61. Tausend). Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1927. ix, 283 pp.

Worbs, Hildegard. *Fr. M. Klingers Weltanschauung und künstlerische Gestaltungsweise zur Zeit des „Orpheus."* "Hermaea," ausgewählte Arbeiten aus dem deutschen Seminar zu Halle, XXI. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928. 83 pp., geh. RM. 4.–.

NOTES AND NEWS

In order to stimulate an interest in literary translation from the German the Germanistic Society of America offers a prize of fifty dollars for the best English rendering of Chapter IX of Conrad Ferdinand Meyer's "Der Heilige."

The winner of the prize will be given an opportunity to translate the remainder of the novel at a reasonable rate of compensation, the completed translation to be published under the auspices of the Germanistic Society.

Translations in typewritten form and signed with an assumed name must be submitted on or before November 1st, 1928. They will be judged for accuracy as well as elegance of rendering. The judges' decision will be announced on or about December 1st, 1928. A sealed envelope containing the name and address of the competitor and bearing on the outside the writer's nom de plume must accompany the translation.

All communications should be addressed to

Secretary of the Germanistic Society,
500 West 116th St.,
New York City.

DEUTSCHES HAUS.

Columbia University will reopen the Deutsches Haus at some time during the coming winter semester. The generosity of American friends of German culture, including many members of the Germanistic Society of America, makes it possible to equip the house for use as a center of German academic and cultural interests. Through the active interest of Dr. Ferdinand W. Lafrentz the annual maintenance has been assured. The new house is located at 423 West 117th Street, New York City, and will be administered by the Columbia Department of Germanic Languages and Literatures.

Digitized by Google

JAN 21
g2

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY IN JANUARY, APRIL, JULY AND OCTOBER BY THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES OF COLUMBIA UNIVERSITY

PUBLISHED BY COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

VOLUME III JANUARY, 1928 NUMBER 1

Digitized by Google

The Germanic Review

Devoted to researches dealing with the Germanic languages and literatures.

Issued quarterly in January, April, July and October by the Department of Germanic Languages of Columbia University.

EDITED BY

ROBERT HERNDON FIFE FREDERICK W. J. HEUSER

ARTHUR F. J. REMY

Manuscripts may be addressed to any one of the editors at Columbia University, New York City.

Fifty reprints (without covers) will be furnished gratis to authors of articles and reviews. Further copies and covers will be supplied by the Columbia University Press upon request and at special rates.

Address all business communications to Otto P. Schinnerer, Business Manager, THE GERMANIC REVIEW, Columbia University, New York City.

General European Agent, Buchhandlung Gustav Fock, Leipzig.

Subscription price, $4.00 per year; single numbers, $1.00.

Published by the Columbia University Press, Columbia University, New York.

Entered as second class matter January 10, 1926, at the Post Office at New York, under the Act of March 3, 1879.

CONTENTS

Volume III January, 1928 Number 1

A German Faust Play of the Sixteenth Century . . . . By JOHN A. WALZ 1

Über die Entstehung von Gerstäckers Germelshausen. Von ERICH HOFACKER 23

Arthur Schnitzler als Erzähler . . . . . Von MAX QUADT 34

A Key to Jacob Wassermann . . . . . By ALBERT W. ARON 46

The Suffix *-ei* in Modern German . . . . . By KLARA H. COLLITZ 55

Shakspere and Strindberg . . . . . By HARRY V. E. PALMBLAD 71

BOOK REVIEWS:

Hermann Nohl, *Zur deutschen Bildung* . . . . . Von ERNST FEISE 80

Wilhelm Iffert, *Der junge Schiller* . . . . . By JOSEF WIEHR 82

Felix Huch, *Der junge Beethoven* . . . . . Von OTTO KOISCHWITZ 84

BIBLIOGRAPHY:

American Bibliography of Germanics, August to September, 1927. By H. G. WENDT 85

BOOKS RECEIVED 94

Digitized by Google

To the Land
of the Poets and Thinkers

ROMANTIC Germany — the land of the Nibelungen and Minnesingers, of ancient castles, famous old cities reflected in historic rivers — extends a cordial invitation to you.

FINE old universities with a charming, gay and multicolored student life, great libraries, glorious art galleries and sacred temples of music, beckon to those in quest of the finest inspiration that can be derived from foreign travel. The great industrial development of Germany, world-known factories and plants, bustling centers of trade and commerce, headed by Berlin — next to London, the largest city of Europe—will deeply impress the tourist who is looking for 20th century achievements.

TO help you visualize picturesque Germany, we will be pleased to send you illustrated booklets containing information regarding places of interest, transportation, distances, railroad fares, health resorts, and hotels.

GERMAN RAILROADS INFORMATION OFFICE

630 FIFTH AVENUE NEW YORK

Digitized by Google

Lyric Pioneers of Modern Germany

By Solomon Liptzin

(Shelley in Germany—Heine—The Weavers in Modern German Literature)

This is a study of German poetry and gives especial consideration to the following:

Dickens, Eugene Sue and the German literature of vice and crime
The lyrics of the middle class and the songs of the humble
The protest of poets against the mechanization of life
The rise of industry and its effect upon literature
The Utopian visions and sardonic smile of Heine
Social implications of Byronism or Weltschmerz
Herwegh—the lyric of nascent modern realism
The lyrists and the new factory landscape
Communism—the lyric of social cynicism
Freiligrath — lyric of social revolt
St. Simonism in German Literature
The new menace of the slums
Beranger and Chamisso
New poetic heroes

This book will be ready February first

PRICE $2.75

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

NEW YORK CITY

Digitized by Google

Stanford Library
OCT 9 1928

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY IN JANUARY, APRIL, JULY AND OCTOBER BY THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES OF COLUMBIA UNIVERSITY

PUBLISHED BY COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

VOLUME III OCTOBER, 1928 NUMBER 4

Digitized by Google

The Germanic Review

Devoted to researches dealing with the Germanic languages and literatures.

Issued quarterly in January, April, July and October by the Department of Germanic Languages of Columbia University.

EDITED BY

ROBERT HERNDON FIFE FREDERICK W. J. HEUSER

ARTHUR F. J. REMY

Published by the Columbia University Press, Prince and Lemon Sts., Lancaster, Pa., and Columbia University, New York City.

Manuscripts may be addressed to any one of the editors at Columbia University, New York City.

Fifty reprints (without covers) will be furnished gratis to authors of articles and reviews. Further copies and covers will be supplied by the Columbia University Press upon request and at special rates.

Address all business communications to Otto P. Schinnerer, Business Manager, THE GERMANIC REVIEW, Columbia University Press, Prince and Lemon Sts., Lancaster, Pa., or Columbia University, New York City.

General European Agent, Buchhandlung Gustav Fock, Leipzig.

Subscription price, $4.00 per year; single numbers, $1.00.

Entered as second class matter January 10, 1926, at the Post Office at Lancaster, Pa., under the Act of March 3, 1879.

CONTENTS

Volume III October, 1928 **Number 4**

The Relation of K. P. Moritz's *Anton Reiser* to Romanticism.
By EDWIN H. ZEYDEL 295

Tieck's Novellen and Contemporary Journalistic Criticism.
By HARVEY W. HEWETT-THAYER 328

Stefan George als Übersetzer ..... Von FELIX WITTMER 361

MISCELLANY:

Artist-Authors ..... By C. H. IBERSHOFF 381

BOOK REVIEWS:

The Hávamál, with Selections from Other Poems of the Edda. Ed. and tr. by D. E. Martin Clarke.. By LEE M. HOLLANDER 384

BIBLIOGRAPHY:

American Bibliography of Germanic Languages and Literatures, April–May–June, 1928 ..... By H. G. WENDT 386

BOOKS RECEIVED 399

NOTES AND NEWS 400

Digitized by Google

Visit Germany

ENJOY culture's treasures, accumulated through twenty centuries, set in a frame of nature's richest charms. Revel in the glory of great monuments of architecture, noble achievements of science and the arts, the works of great masters and teachers, old and modern.

ROMANTIC Germany — the land of the Nibelungen and Minnesingers, of ancient castles, famous old cities reflected in historic rivers — extends a cordial invitation to you.

FINE old universities with a charming, gay and multicolored student life, great libraries, glorious art galleries and sacred temples of music and drama beckon to those in quest of the finest inspiration that can be derived from foreign travel.

ALL YEAR 'ROUND IS TOURIST SEASON IN BEAUTIFUL GERMANY

We will gladly send you, gratis, illustrated booklets and information on transportation, fares, hotels, spas, etc.

GERMAN TOURIST
INFORMATION OFFICE
665 Fifth Avenue, New York

Digitized by Google

Columbia University Press Columbia University Press

COLUMBIA UNIVERSITY GERMANIC STUDIES

WIELAND'S ATTITUDE TOWARD WOMEN AND HIS CULTURAL AND SOCIAL RELATIONS by Mathew G. Bach $2.00

THE OLD NORSE ELEMENT IN SWEDISH ROMANTICISM by Adolph B. Benson Paper $1.50

TYPES OF WELTSCHMERZ IN GERMAN POETRY by William A. Braun Paper $1.50

GOTTFRIED KINKEL AS A POLITICAL AND SOCIAL THINKER by Alfred R. De Jonge $2.25

GRILLPARZER AS A POET OF NATURE by F. C. De Walsh Paper $1.50

THE INFLUENCE OF WALTER SCOTT ON THE NOVELS OF THEODOR FONTANE by Lambert A. Shears $2.00

THE DATIVE OF AGENCY by Alexander Green Paper $1.50

GONGU-HROLFSSAGE by Jacob W. Hartman Paper $1.50

BAYARD TAYLOR'S TRANSLATION OF GOETHE'S FAUST by Julianna Haskell Paper $1.50

GOTTFRIED KELLER AS A DEMOCRATIC IDEALIST by Edward F. Hauch Paper $1.50

GOETHE'S FAUST IN ENGLAND by William F. Hauhart Paper $1.50

ENGLAND AND THE ENGLISHMAN IN GERMAN LITERATURE OF THE 18TH CENTURY by John A. Kelley Paper $1.50

EDWARD YOUNG IN GERMANY by John L. Kind Paper $1.50

THE EARLY GERMAN THEATRE IN NEW YORK, 1840–1872 by Fritz A. H. Leuchs In Press

SHELLEY IN GERMANY by Solomon Liptzin $2.00

THE INFLUENCE OF OLD NORSE LITERATURE UPON ENGLISH LITERATURE by Conrad H. Nordby Paper $1.50

STRINDBERG'S CONCEPTION OF HISTORY by Harry V. E. Palmblad $2.75

HEBBEL'S NIBELUNGEN by Annina Periam Paper $1.50

KARL LEBRECHT IMMERMAN by Allen W. Porterfield Paper $1.50

INFLUENCE OF INDIA AND PERSIA UPON THE POETRY OF GERMANY by Arthur F. J. Remy Paper $1.50

THE SOLILOQUY IN GERMAN DRAMA by Edwin W. Roessler Paper $1.50

WOMAN IN THE LIFE AND WORK OF GUTZKOW by Otto P. Schinnerer $2.00

LAWRENCE STERN IN GERMANY by Harvey W. Thayer Paper $1.50

OSSIAN IN GERMANY by Rudolf Tombo Paper $1.50

THEODOR FONTANE AS A CRITIC OF THE DRAMA by Bertha E. Trebien $2.00

AMERICA IN IMAGINATIVE GERMAN LITERATURE IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY by Paul C. Weber $2.50

THE UNMARRIED MOTHER IN GERMAN LITERATURE by Oscar H. Werner Paper $1.50

THE HOLY ROMAN EMPIRE IN GERMAN LITERATURE by Edwin H. Zeydel Paper $1.50

A NEW CLASSIFIED CATALOGUE WILL BE SENT UPON REQUEST

Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press Columbia University Press

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 014 156 686

NON-CIRCULATING

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Stanford, California

Digitized by Google

Digitized by Google